CULTURA CULTURE DIRITTI

COLLANA DI STUDI ANTROPOLOGICI

18

Direttore

Gioia Di Cristofaro
"Sapienza" Università di Roma

Comitato scientifico

Mario Atzori
Università degli Studi di Sassari

Isidoro Moreno Navarro
Universidad de Sevilla

Maria Margherita Satta
Università degli Studi di Sassari

Domenico Volpini
Università degi Studi di Roma "Tor Vergata"

CULTURA CULTURE DIRITTI

COLLANA DI STUDI ANTROPOLOGICI

La collana intende contribuire a documentare la complessità della società contemporanea sia sul fronte delle specificità che delle globalità, evidenziando, attraverso contributi diversi per aree di interesse e approcci teorico–metodologici, l'intreccio tra realtà sempre più segnate da cambiamenti nelle modalità di rapporto, percezioni di vicinanza–lontananza, inclusione–esclusione, tradizione–mutamento, colti nelle loro interdipendenze nello spazio e nel tempo. La promozione di una cultura dei diritti diventa l'obiettivo cui tendere in una prospettiva di cittadinanza interculturale rispettosa di ognuno e di tutti come membri della famiglia umana.

Antonio Romano

Non sapere di non sapere

Profili di antropologia e linguistica della verità

Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3308-8

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: maggio 2020

E sebbene il primo pensiero non sia ancora
la coscienza della sintesi delle rappresentazioni,
esso tuttavia presuppone la possibilità di quest'ultima;
ossia, solo per il fatto che posso comprendere
in una sola coscienza il molteplice delle rappresentazioni,
io le chiamo tutte quante le MIE rappresentazioni:
in caso contrario, difatti, io avrei tante variopinte e differenti
personalità, quante sono le rappresentazioni, di cui ho coscienza.

I. KANT, *Critica della ragion pura*

Indice

11 *Premessa*

19 *Introduzione. Tecniche di decervellaggio*

Prima Parte

33 Capitolo I
Morfologia della verità

1.1. Iterabilità. La ripetizione per Michel Leiris, 1.2. Binarietà. Il "fort–da" per Sigmund Freud, 1.3. Trasferibilità. La sincronia per Jacques Lacan. 1.4. Ordinabilità. Il problema dell'Uno per Platone, 1.5. Trasmissibilità. Il significante per Andersen.

71 Capitolo II
Historia dell'autoinganno

2.1. Incompletezza. José Ortega y Gasset e la verità, 2.2. Messa in scena. Erving Goffman e la rappresentazione, 2.3. Chora. Jacques Derrida e l'architettura, 2.4. Schema. Johan Huizinga e il gioco, 2.5. Inganno veritiero. Lucien Lévy–Bruhl e la logica.

Seconda Parte

123 Capitolo I
I significanti dell'imperatore
1.1. Indivisibilità. La città in(di)visibile, 1.2. Retroazione. Il pre–monitor, 1.3. Relazione negata. Da un capro all'altro, 1.4. Atesi. Loop in fabula, 1.5. Relazione oggettuale. L'incredibile link.

Terza Parte

165 Capitolo I
La cospirazione assoluta
1.1. Altro Assoluto.

189 *Conclusioni*

207 *Supplemento Y*

215 *Bibliografia*

Premessa

Di conseguenza, io non ho affatto una conoscenza
di me, così come sono, ma semplicemente del modo
in cui appaio a me stesso[1].
I. Kant

2+2=5

Questo libro si pone nel già vasto bacino di contributi al filone degli studi aletici[2].

I lavori più rigorosi in merito — come il recentissimo *La verità al potere*[3], in cui l'analisi è sia filosofica che politica — muovono da un punto che, per semplicità, indicheremo col motto "magis amica veritas".

Come gli autori di *La verità al potere* affermano, la verità è una funzione–V o concetto–V, ossia è il valore — attribuito a un concetto — che esprime "le cose come stanno".

Per fare ciò, lo strumento di cui la funzione e il concetto –V si serve è il significante, ossia l'unità linguistica minima capace di significare qualcosa, nonché lo schema performativo sotteso al significante. È su questo fronte che opereremo nelle pagine seguenti.

1. I. Kant, *Critica della ragion pura*, Adelphi, Milano 2001, p. 195.

2. A. Romano, *Fenomenologia della stupidità* in «Mondoperaio» 4–5/2018 e *Se ci fosse Simone Weil* in «Mondoperaio» 9/2018.

3. F. D'Agostini, M. Ferrera, *La verità al potere*, Einaudi, Torino 2019. (Da ora lo citeremo solo col numero di pagina direttamente nel testo di questa Premessa).

Contesto

L'aspetto socio–politico della verità — anche per come viene posta in questa sede — non può che interessarci per il pericoloso effetto demagogico che può sviluppare, trasformando la democrazia in "riconosciuta pazzia" (*homologoumene anoia*, dice Alcibiade).

Il pericolo è perfettamente realistico, dato che «le "cascate sociali", la polarizzazione di gruppo e l'assimilazione prevenuta» (p. 83) sono fra gli effetti tecnologici principalmente responsabili di fenomeni come leggende metropolitane, camere d'eco autoreferenziali e pregiudizi, tre casi di meta–ignoranza decisivi per la "post–verità", laddove siamo coscienti che la meta–ignoranza non è solo un fatto epistemico.

> Scelte cruciali su grandezze macroeconomiche (come tassi d'inflazione, di interesse, di cambio, deficit e debito pubblico) che condizionano la vita dei cittadini sono state adottate al riparo dello scrutinio democratico e in base a cripto–dogmatismi (pensiamo alla cosiddetta formula tina: *there is no alternative*, non c'è alternativa). […] L'espressione più corretta e comprensiva da usare per ciò che sta avvenendo oggi è forse "decadimento" della verità. Il decadimento è un processo che destabilizza le condizioni di equilibrio e persino la sussistenza di un determinato composto (dalle particelle elementari alle società umane) e può dare avvio, anche per autoalimentazione, ad allarmanti spirali disgregative e distruttive (p. 69).

«Il controllo dei fatti rincuora gli "aletici", può orientare gli indecisi, ma non cambia le opinioni degli "analetici", anzi, rafforza il loro pregiudizio e paradossalmente accresce le intenzioni a votare i partiti populisti» (p. 105).

È qui naturale che si ponga il problema della libertà d'espressione, per cui le non–verità degli "analetici" andrebbero emendate, per questo quando si parla di verità e società è inevitabile rifarsi al liberalismo, che tuttavia «appare oggi tentennante di fronte a que-

sta sfida. […] Si tratta di una posizione comprensibile, ma debole, miope e in larga misura fallace» (p. 114). Sembra dunque che l'uscita dalla post–verità sia ancora lontana, almeno dalla strada liberale democratica.

Il tema del *post–truth* è riuscito a muovere il dibattito pubblico verso la domanda: c'è una «emergenza–verità» (p. 13)?

I termini di questa emergenza sono diversi e riguardano la politica (si parla di sostituire la democrazia con l'epistemocrazia), la scienza (dai novax ai terrapiattisti), la cultura (con la comparsa di ideologie ibride e pre–moderne nonché palesemente fallaci). L'emergenza sembra così riguardare la disgregazione individuale e sociale a cui porta la mancanza di verità, l'instabilità di un mondo in cui non ci si può appigliare a nulla se non alla propria opinione.

È forse utile domandarsi se ci sono usi della verità che non abbiamo a che fare con la disgregazione, con la "corruzione" dei rapporti. La verità può non essere usata per distanziarsi e differire dall'altro?

Aristotele, quando reclama di essere più amico della verità, non lo dice prendendo le distanze da Platone?

L'uso polemico e differenziante della verità, che si traduce nell'affermare la propria verità, non solo è previsto, ma è parte del gesto aletico stesso. Questo avrà l'effetto, sull'uso che ne facciamo, di lasciare la verità prospettica e sintomatica in un certo grado, rendendola di fatto l'oggetto nascosto (da rivelare) per definizione.

Ma "non–nascosto" non vuol dire solo "visibile", non è detto che l'*aletheia* consista solo nel portare a riconoscibilità qualcosa d'impercepibile. La sua visibilità può non rivestire alcuna realtà e il "non–nascosto" può anche significare "immaginato". La cosa mi si rivela anche se la immagino e in questa dimensione la verità resterà un luogo della fantasia da spostare quando abbiamo la sensazione di doverlo fare. Proprio perché la verità è considerata nel suo senso greco.

L'importanza nel gruppo sociale della verità, così posta, è evidente. A tutti i gruppi serve preservare la verità sia per il funzionamento della giustizia che per ogni genere di scambio, materiale

o simbolico. Ne scaturisce l'esigenza di dotarsi di una verità che in condizioni normali sia spendibile con tutti e che funga da misura delle azioni e della convivenza.

Per questo alto valore pubblico, e tenendo ben presenti i pericoli della "verità di Stato" di stampo totalitario, è necessario preservare la verità come diritto inalienabile della "umanità democratizzata" (p. 14): un modo per dire che — senza oltrepassare o rovesciare il "pensare altrimenti" — bisogna trasformare una categoria politica (democrazia) in una categoria universale (umanità) per mezzo di un processo di "logificazione" che lo sussume dalla sociologia, all'antropologia fino all'ontologia (cioè il vero è tale a prescindere dal soggetto, altrimenti siamo già nel vero soggettivo).

Possiamo rendere strutturale qualcosa che è situazionale, a meno di non ribadire auto–referenzialmente che, piaccia o no, è già strutturale, laddove per di più, a sostegno di questa asserzione, ci si richiami ai beni che derivano dalla verità, cioè i diritti (p. 15)?

È indubbio che la verità sia qualcosa di più che "dire il vero" (p. 17) e il problema centrale della politica è che ognuno sia almeno in grado di stabilire un proprio significato coerente di "fiducia", "lungimiranza" e "felicità"; e questo si traduce automaticamente in una concezione della verità come politicamente virtuosa. Ma a questo punto diventa fondamentale capire quale sia il "bene fondamentale" (p. 18) a cui questa virtù si richiama e bisogna capire se le interpretazioni che se ne danno coincidono.

Criticità

La prospettiva da cui qui partiremo non pone la verità come un diritto, bensì come uno spazio (etimologicamente: *theatron*, un "luogo" dove si va a "vedere" qualcosa di spettacolare), di cui al massimo si può avere diritto: un diritto allo "spazio di verità". Ma non necessariamente, dato che la verità è *emergenza* e, come tale, *urgenza* oggetto di dialettica politica.

Conferire alla verità lo statuto di diritto, indipendentemente dalla sua efficacia pratica, ha il difetto di concentrare l'attenzione proprio sulla produzione del valore –V, mentre tralascia le sue condizioni di produzione, vale a dire, l'accesso a degli spazi in cui praticare la *parresia*[4], che è non–nascondimento in situazione, privo della rete protettiva del diritto.

È forse scontato da precisare che il «gesto scettico» (p. 32), il dubbio sistematico ecc. richiedono troppo tempo per il mondo odierno, che abolisce il dubbio abolendo il tempo. In breve, non si può essere scettici se si ha fretta. È il tempo che crea il dubbio, perché col tempo le cose cambiano e la verità del momento A è necessariamente inadeguata (nel senso proprio medievale) al tempo B.

Non a caso il dubbio sistematico dello scettico arriva a una verità che si manifesta solo nel passaggio da un presunto vero a un altro presunto vero: tale progressione non può che mantenersi in una dimensione «transizionale» (p. 33), che si presenta sintomaticamente al passaggio da un ambiente noto che sappiamo adatto alla vita a uno ignoto a cui occorre adattarsi e vedere come si sta.

I «diritti aletici», che derivano dal dubbio (frutto dell'adattamento costante alla progressione temporale), si prefiggono di preservare il valore della verità per l'umanità democratizzata, e sono a loro volta «progressivamente correttivi» (p. 45): appoggiandosi uno all'altro resistono all'aggressione del tempo e, paradossalmente, traggono dalla progressione la loro permanenza ciclica.

Questa transizione, stressante ed eccitante per il soggetto come un trasloco in una città sconosciuta, dovrebbe essere per definizione "in gioco", instabile, quindi non legificabile\logificabile. Nel dire questo corriamo il rischio di negare implicitamente l'esistenza della verità e di incorrere nell'aporia per cui non si può dimostrare l'inesistenza della verità: certamente, se la verità non esiste, anche "la verità non esiste" non può essere vero, ma non è di un dogma-

4. A. Romano, *Porno e parresia* in «Mondoperaio» 1/2019.

tismo equipollente sostenere che la verità esiste perché non si può dire il contrario? I sofisti e gli scettici, per tale ragione, ricorrevano a inganni veritativi[5], cioè a sofismi e paradossi, che svolgono l'azione di rendere fluido il pensiero e mantenere attiva la ricerca.

Nella prospettiva dei diritti aletici, l'instabilità della verità viene emendata per mezzo della sua applicazione pratica, alla luce socio–politica dell'*umanità democratizzata*, e fonde filosofia e democrazia in chiave penziero–azione — democrazia come habitat della filosofia e filosofia come habitus della democrazia. Sicché, anziché "fare rumore col sapere" come i sofisti, il sapere viene indirizzato a esercitare quella responsabilità che per Hans Jonas è responsabilità di salvare la comunità politica dal non–essere (p. 86).

Così messa, la verità scompare come fatto primariamente soggettivo. Infatti, per gli autori, «solo in democrazia il concetto–V manifesta tutto il suo potere ed entra a costituire il tessuto stesso dei fatti sociali, li determina e li orienta in modo decisivo» (p. 40). È allora necessario prepararsi, rendersi pronti, ci dicono gli autori, alla verità tramite una pedagogia aletica, una *paideia*.

Autoinganno

La *paideia* è «uno sviluppo e un correttivo di quel gioco della post–verità che i sofisti avevano inaugurato all'interno del dibattito democratico greco» (p. 56), il necessario passaggio da una democrazia delle opinioni a una democrazia aletica. Tuttavia, nel sostenere che è «uno sviluppo e un correttivo della paideia sofistica» (p. 56), non si dovrebbe sottolineare che la paideia filosofica è, appunto, un prodotto della paideia sofistica?

Il "narcisismo dogmatico" e il "disfattismo scettico" attribuiti alla sofistica non sono momenti del sapere filosofico sofistico, ma del suo prodotto, la filosofia anti–sofistica, che prima approccia la

5. Vedi *infra*: cap. 10.

verità e poi ne resta deluso. Il sofista (in quanto "fisiologo", come ricorda G. Colli in *Gorgia e Parmenide*[6]) non può coltivare il narcismo per un sofisma così come non può annichilirsi nello scoprire che trattasi di sofisma.

La *paideia* filosofica deve rappresentare lo sviluppo e il correttivo della *paideia* sofistica proprio evitando la delusione (anche come *delusion*) in cui incorre l'"amante della verità" che poi si ricrede e dà per scontato di non poterla trovare. Una filosofia realmente aletica, o socratica, vale a dire "pre–platonica", non è "platonica", ma al limite sofistica: lo stesso Socrate era un sofista.

E paragonare la libertà aletica alla libertà creativa dell'arte (p. 58) non fa che confermare che la *paideia* filosofica intesa in senso anti–sofistico, lungi dall'esserne la cura, è l'incipit dell'altalena depressiva narcisismo–nichilismo. Ci si affida alla metafora artistica per comprovare il legame fra felicità e verità, mentre è proprio l'arte, nel suo valore di senso "trasmesso per intuizione" e libertà creativa, la principale fonte di autoinganno. Per quanto possa apparire un controsenso, libertà è anche libertà di uccidere Socrate: di eliminare sofisticamente il valore di –V, di costruirsi la propria prigione d'inganni evitando la prigione di –V. Proprio utilizzando l'arte come paravento di questa esigenza estrema della verità, è possibile evitare di incappare nel suo controsenso. È proprio in quanto tale — come paravento — che l'arte ci è utile per iniziare la ricerca della verità.

6. G. Colli, *Gorgia e Parmenide*, Adelphi, Milano 2003.

Introduzione
Tecniche di decervellaggio

Il simile diventa uguale, mediante la parola:
così prende inizio la falsificazione che ha il nome di vita.
«poiché la vita nella sua sostanza è fatta appunto
di tali deformazioni»[1]
G. Colli

Genere e storia

L'antropologia ha l'obiettivo generale di studiare le caratteristiche fisiche, sociali e culturali dell'essere umano e si basa su un postulato: che una certa entità definibile "genere umano" (nonché l'idea in esso implicita di "umanità") esista.

Fin dalla sua nascita, nel XIX secolo, l'obiettivo degli antropologi è stato quello di capire in che modo gli umani interagiscono fra loro e col loro ambiente sia individualmente a modo proprio che collettivamente secondo minimi comuni denominatori.

Ai suoi esordi, è una scienza "coloniale", ossia nasce dall'impulso dato agli studiosi dalle numerose scoperte che giungevano dai luoghi più inesplorati della Terra. Con *The League of the Iroquois* (1851) di L.H. Morgan e il lavoro di F. Boas, si può dire che l'antropologia diventi una scienza autonoma, caratterizzata dall'*osservazione naturalistica sul campo*.

1. G. Colli, *La ragione errabonda*, Adelphi, Milano 1982, p. 357.

Una serie di giovani leve seguiranno l'insegnamento di F. Boas, come A.L. Kroeber, M. Mead, E. Sapier ecc. dando vita al ricco filone antropologico degli Stati Uniti, che arriva fino a C. Geertz (*The interpretation of Cultures*, 1972, il primo testo propriamente di "antropologia interpretativa").

In Europa, non mancheranno antropologi che si rifaranno anche allo studio dei nuovi abitanti delle nascenti metropoli industrializzate, diventando sociologi. I nomi di questa antropologia saranno, oltre che di antropologi, quelli di etnologi e sociologi, come J. Frazer (1854–1941), L. Lévy–Bruhl (1857–1939), E. Durkheim (1858–1917), M. Mauss (1872–1950), E. Cassirer (1874–1945), B. Malinowski (1884–1942) a cui seguiranno M. Eliade (1907–1986), C. Lévi–Strauss (1908–2009), E. De Martino (1908–1965) ecc.

Come l'antropologia, anche la sociologia vede il proprio esordio durante la Prima Rivoluzione Industriale,nasce una ventina d'anni prima del libro di Morgan col *Corso di filosofia positiva* (1830–1842) di A. Comte, quando dalle campagne cominciano ad affluire contadini che diventeranno operai e che modificheranno per sempre la fisionomia delle città.

La sociologia comincia interrogandosi su questi nuovi cittadini, la cui colonizzazione delle aree suburbane diventa oggetto di studio e, in alcuni casi, addirittura di mitologia.

Sebbene, inizialmente, l'interesse della sociologia e quello dell'antropologia fossero in qualche modo ben distinguibili, col tempo questa distinzione è diventata via via più difficile. Come dicono le parole stesse, mentre la sociologia studia le condizioni e i movimenti di un gruppo di uomini chiamato "società", l'antropologia studia non un gruppo di uomini bensì l'uomo come specie "culturale". Ma su entrambe insiste non solo la necessità che un genere umano o una società esista, ma anche che se ne possa dire qualcosa di scientifico.

Questa distinzione spesso diventa evanescente, anche perché fin dagli inizi, sociologia e antropologia, almeno in Europa, han-

no condiviso il lavoro di studiosi provenienti da formazioni simili, essenzialmente connesse con economia e politica oltre che — preponderantemente — con la filosofia.

Per questo, soprattutto nell'ambito dell'antropologia culturale e della sociologia dell'arte, la ricerca legata alle immagini diviene preponderante, dato che l'immagine rappresenta il principale strumento di partecipazione dell'essere umano al mondo.

Questa contiguità disciplinare fra antropologi, etnologi, sociologi e filosofi europei, in quello che potremmo definire l'"umanismo positivista" degli esordi, ci induce a seguire i loro percorsi e le loro intuizioni per un terreno scivoloso e composito in cui, non raramente, rischiano di affiorare elementi metafisici.

È difficile, per esempio, valutare i temi e le difficoltà poste dall'immagine senza rifarsi al sapere filosofico. Ad esempio, la facoltà che crea e forma le immagini è, per l'antropologo G. Durand (1972) e per il filosofo Wunenburger (1997), il frutto di un processo, cioè di una struttura dinamica, in cui le immagini non sono tracce di percezione, ma significanti autonomi e manipolabili; ciò implica la perdita della loro autoevidenza e sottopongono l'espressività dell'immagine all'intenzionalità del soggetto.

È chiaro che l'immagine diventa problematica per ogni disciplina scientifica nel momento in cui viene posta alla luce della sua autonomia simbolica, con annessa la capacità di essere usata strumentalmente tanto dal coscienza che dall'inconscio, tanto per scopi creativi quando per riproduzioni realistico–descrittive. Per tale ragione, come nel caso dei due studiosi che abbiamo citato, l'immagine diventa un dispositivo da ipostatizzare, da assumere in una griglia linguistica o che almeno si avvicini alla linguistica, che sarà il tentativo di C. Lévi–Strauss.

Il tema dell'immagine riemerge nelle costruzioni concettuali di antropologia, sociologia e mediologia servendosi del suo habitus filosofico per due principali ragioni: per via di questa fase aurorale fatta di saperi misti e perché l'immagine riguarda direttamente il

concetto di storia. Come vedremo, la storia è tutt'uno con l'immagine (in particolare l'immagine panoramica) ed è a questa coincidenza che la storia deve la sua ripetitività, i suoi famosi corsi e ricorsi.

Il "deja–vù" è un'esperienza che tutti hanno vissuto almeno una volta: la sensazione che un momento che si sta vivendo sia una ripetizione del medesimo momento vissuto nel passato. Questa ripetizione ha l'effetto perturbante di straniarci e distoglierci dal modo abitudinario con cui percepiamo lo scorrere del tempo: quando siamo in un deja–vù tentiamo di orientarci, cercando sul momento i particolari che "ricordiamo" di aver già visto.

Col deja–vù diventa palpabile la trasversalità con cui la ripetizione regola varie funzioni fondamentali della mente, costruendo attorno a noi una realtà per certi versi identica a quella del film *The Truman Show* (1998).

Da un punto di vista logico e retorico, la ripetizione — nelle sue varianti — rappresenta la base di ogni rapporto dell'uomo col suo prossimo e col mondo che lo circonda.

È quindi molto utile conoscerne proprietà e limiti per modificarne l'effetto a livello soggettivo o, quantomeno, a non subirlo troppo passivamente.

Infatti, quando la ripetizione si verifica, letteralmente ne subiamo l'effetto senza neanche accorgercene.

Così, se per esempio diciamo la stessa parola nello stesso momento con una persona amata, la sensazione sarà probabilmente migliore e comunque diversa che non se trovassimo a una festa una persona vestita nel nostro stesso modo. La sensazione probabilmente peggiorerebbe se quella persona vestita come noi dovesse avere anche la nostra stessa faccia. In questo caso si potrebbe reagire con inquietudine, come Freud (*La negazione*, 1925), o in altri casi addirittura con amore, come Narciso[2].

2. Nel caso di Narciso davanti alla propria immagine, oltre che di amore, possiamo parlare anche di "narcosi". Per M. McLuhan (*Gli strumenti del comunicare*,

Questa fluidità d'effetto è dovuta al materiale costitutivo della ripetizione, ossia il significante, un "elemento equivalente funzionale" nel senso inteso dal sociologo Robert Merton in quanto «può avere più funzioni, mentre una certa funzione può essere svolta da più elementi intercambiabili»[3].

È anche grazie a questa multifunzionalità del significante e intercambiabilità delle funzioni che ricopre che i meccanismi di ripetizione — declinati in una gamma che va dal doppione allo specchio alle varie logiche duali corpo/anima, significante/significato, voce/scrittura, originale/copia, A/non–A ecc. — tramano capillarmente la realtà e la verità che riconosciamo. Ne consegue che dobbiamo trovare strumenti adeguati a tale fluidità se vogliamo capire meglio la ripetizione e comprenderne la logica.

La verità "per come sta" nelle scienze umane

Il nesso fra logica e vita quotidiana di gruppi e singoli può non essere immediato, ma la logica non serve più alle dimostrazioni matematiche o metafisiche che alla politica o all'arte.

Basti osservare che meccanismi come la ricorsività[4] normano il linguaggio cognitivo dominante (la matematica) e il linguaggio performativo dominante (gli algoritmi, che regolano ogni cosa del nostro mondo); e che meccanismi come la ripetizione permettono

1964) è importante ricordare che Narciso significa etimologicamente "narcosi" e che l'esperienza dell'uomo contemporaneo rispetto ai media è narcotico prima che narcisistico: come tutti gli strumenti che inventa, anche i media servono all'essere umano per addormentare una parte di sé laddove essa accumuli un carico di stress eccessivo (per alleviare la fatica di scrivere utilizziamo la messaggistica vocale istantanea, in questo modo "addormentiamo" le mani per mezzo della tecnica e le riposiamo dallo stress; idem per la scrittura, che allevia il carico della memoria, ma allo stesso tempo la depotenzia).

3. R.K. Merton, *Teoria e struttura sociale*, il Mulino, Bologna 2000, p. 111.

4. Non sempre sarà necessario distinguere ripetizione e ricorsione, che potranno presentarsi come sinonimi in base al contesto.

d'indagare processi psichici automatici dell'individuo come la *Wiederholungszwang* freudiana ("coazione a ripetere" o "automatismo di ripetizione").

L'«ultima avanguardia storica del Novecento»[5], il situazionismo, ha sempre tenuta alta la guardia sui paradossi del quotidiano in base all'idea che «l'illusione che un uomo mantiene su di sé e sugli altri non è sostanzialmente differente dall'illusione che gruppi, classi o partiti alimentano sul proprio conto e al loro interno»[6], rispecchiando i concetti dell'antropologia hegeliana.

La ripetizione, di cui gli esseri viventi mostrano un bisogno vitale, si manifesta nell'uomo amplificata dall'uso del linguaggio, che può creare veri e propri loop con accluse inconsistenze logiche.

Spesso ci lasciamo guidare dall'abitudine o lasciamo che la cosiddetta "razionalità logica" regoli schematicamente i nostri rapporti, trasformando la nostra vita in una serie di procedimenti routinari dove la nostra abilità sta nel non fare errori procedurali, indipendentemente dalle conseguenze di tali ripetizioni[7].

Ogni sistema ha bisogno di un margine di "irrazionalità", d'instabilità logica, di mediazione per adattarsi a situazioni diverse; margine che dobbiamo gestire partecipativamente e che comporta un certo stress cognitivo, in quanto solo la routine ci rassicura e ci permette di agire in automatico, cioè senza pensare e risparmiando energie. Tuttavia la ripetitività esercita un'attrazione potentissima anche quando non necessaria e ci diventa insopportabile solo in casi estremi, come quando va in loop senza limiti e ci pone inevitabilmente nelle maglie di situazioni come quella del "paradosso di Dylan Dog".

5. M. Perniola, *I situazionisti* (1972), Castelvecchi, Roma 1998, p. 5.

6. R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere a uso delle giovani generazioni*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 10.

7. M. Alveson, A. Spicier, *Il paradosso della stupidità. Il potere e le trappole della stupidità nel mondo del lavoro*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

Nichilismo, logiche paraconsistenti, il paradosso di Dylan Dog

Negli ultimi anni, il dibattito filosofico si è interrogato sul "pluralismo logico": la possibilità che vi siano più sistemi logici validi, cioè capaci di pervenire a leggi di conseguenza logica, oltre la logica classica[8] e che tali sistemi siano più o meno integrabili fra loro per quanto (apparentemente) contraddittori.

Nel solco di questo dibattito hanno visto la luce — principalmente grazie a studiosi come G. Restall e J.C. Beall (2006)[9] — logiche paracomplete, paraconsistenti e «nichiliste» (così definite da Gillian Russell[10]).

La posta in gioco si potrebbe tradurre così: la verità può essere presente nella realtà se non come finzionalità? Il punto di partenza per tale dibattito riguarda l'autoevidenza degli enunciati.

Se per pensatori come Kant o ancora Frege l'autoevidenza degli enunciati della logica classica poteva valere come prova della correttezza di un assioma logico, oggi (e precisamente dal 1902, quando Bertrand Russell mise radicalmente in dubbio il sistema degli assiomi autoevidenti) tale proprietà non è più capace di assumere ruoli di garanzia. Con Russell[11] diventa evidente la paradossalità di enunciati autoreferenziali come "io mento" o "se piove, allora radice quadrata di 23".

8. Vale a dire basata sui tre principi aristotelici: p. d'identità (A è A), p. di non contraddizione (A non può essere contemporaneamente non–A) e p. del terzo escluso (o c'è A o non–A, o vero o falso, non una terza opzione).

9. J.C. Beall, G. Restall, *Logic pluralism*, 2006.

10. G. Russell, *Logical nihilism: Could there be no logic?*, 2018.

11. «Sia ω il predicato: essere un predicato che non può essere predicato di se stesso. Si può predicare ω di se stesso? Da ogni risposta segue l'opposto. Bisogna dunque concludere che ω non è un predicato. Allo stesso modo, non esiste una classe (come totalità) di quelle classi che come totalità non appartengono a se stesse. Ne concludo che in determinate circostanze un insieme definibile non forma una totalità» scrisse in una lettera personale a Frege, mettendolo tanto in crisi da non fargli completare la pubblicazione del proprio sistema logico.

È il caso di un assioma che potremmo chiamare "Paradosso di Dylan Dog": «Il camaleonte ha il colore del camaleonte solo quando si posa su un altro camaleonte». In questo modo, per sapere il colore del camaleonte, dobbiamo riferirci a un altro camaleonte e così all'infinito. Essendo un assioma autoreferenziale non si può stabilire se sia vero o falso senza entrare in contraddizione.

Ma, se lo statuto degli assiomi implica che siano sempre validi, come possiamo ammettere sistemi logici diversi? Da qui la necessità di strutturare il campo della logica in modo che gli assiomi siano validi in base a certe precondizioni, anziché porre il dogma che lo siano sempre (la più nota di queste precondizioni risale al "tempo costante", il valore astratto *t*, già presente in Aristotele).

Sebbene ciò significhi rovesciare il connotato realistico che l'autoevidenza ha fino a Frege in un connotato anti–realistico, la tesi di Tarski per cui non c'è una distinzione valida fra verità logiche e non logiche non è automaticamente dimostrata: in questo margine fra la visione dogmatica dell'autoevidenza e la visione nichilista si sviluppano quelle logiche che, in quanto "senza" logica in senso classico, sono delle "ana–logiche", che molte applicazioni trovano nelle scienze umane.

In proposito, la tentazione che possiamo notare (per es. in T. Williamson[12]) è quella, quasi sempre presente in ambito metafisico e onto–logico, di voler normalizzare queste diverse logiche ammettendo la loro differenza sul piano logico per riassorbirla sul piano metalogico, cioè, sebbene si ammetta che ci sono logiche diverse, contestualmente si ipostatizza che esse si armonizzino a un livello superiore perché comunque rispondenti a una "logica della logica".

Questa tentazione testimonia la pulsione unaria comune a diverse discipline, probabilmente dovuta alla comune radice, in epoca moderna almeno da Kant in poi, nella fisica newtoniana: infatti è nella fisica che la tentazione si manifesta più chiaramente nel ten-

12. T. Williamson, *Logic, Metalogic and Neutrality* (2010, 2014).

tativo di arrivare a una "teoria dei campi unificati". Questa armonizzazione o unificazione costituisce il bias cognitivo che totalizza l'attenzione sulla convergenza delle logiche anziché approfittare della loro autonomia per estendere la ricerca, come invece accade nel campo delle scienze umane[13].

Un ultimo accenno è da rivolgere alla biologia e alle condizioni organiche della ripetizione.

Sono numerosi gli studi specialistici che indagano le interferenze delle macchine sulla mente umana, mentre sono ancora pochi i lavori panoramici in merito[14]. Questa lacuna è sintomo della novità di un simile approccio.

Sappiamo che l'interazione con le macchine modifica la nostra plasticità neurale; ciò vale tanto per quelle più intrusive come l'elettrochock (che mira a modificare la mente tramite un intervento diretto sugli input elettrici del cervello senza passare dai canali sensoriali) quanto per le meno intrusive come il pedale della frizione (che tuttavia provoca un'abitudine di cui ci rendiamo conto appena guidiamo un'auto automatica); sappiamo anche che nuovi neuroni vengono mobilitati per compiere certe azioni costanti, ristrutturante le connessioni cerebrali.

13. In tale ambito, più che di "individuo", si è arrivati a parlare di "individuazione" (G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, 1958). L'individuo diventa un sistema strutturalmente "sfasato", come si dice in fisica: processualità differenti e contemporaneamente in atto sono ciò che definiamo "individuo". Ma soprattutto, l'individuo incarna un momento (appunto, in quella simultaneità di processi detta, in fisica, "fase") in un processo *trasduttivo*. La trasduzione (che in biologia significa "contaminazione" e in tecnologia "amplificazione") è un tipo di propagazione la cui sequenza non è deterministica, contempla delle instabilità e delle discontinuità. Per "l'individuo" come spazialità sfasata e temporalità trasduttiva, Simondon usa il termine usato in termodinamica per definire un sistema in base al suo potenziale energetico anziché ai suoi elementi strutturali: "metastabile". (Vedi anche di G. Simondon: *Analyse des critères de l'individualité*, 1957, e *L'individuation psychique et collective*, 1989).

14. Uno dei rari esempi è: P. Gallina, *La mente liquida. Come le macchine condizionano, modificano o potenziano il cervello*, Dedalo, Bari 2019.

La *plasticizzazione* è il processo neurologico corresponsabile dell'*adattamento*, fino a quella che comunemente chiamiamo **a***bitudine*: è chiaro allora che la ripetizione, in questo modo, riesce a modificare l'essere umano con ricadute anche sul lunghissimo periodo.

L'abitudine, che a volte sconfina nel *condizionamento*, è un caso con spunti di grande utilità per lo studio della ripetizione e dei suoi effetti sugli individui e la società. Come scrive Orwell in *1984* «le masse non si ribellano mai in maniera spontanea, e non si ribellano perché sono oppresse. In realtà, fino a quando non si consente loro di poter fare confronti, non acquisiscono neanche coscienza di essere oppresse».

Problematizzata come incapacità di ribellarsi a un oppressore o di uscire dalla servitù volontaria, la ripetizione darà vita dagli anni '50 in poi a numerosi esperimenti di fusione fra Marx e Freud diretti a capire cosa fa preferire agli uomini la loro routine, per quanto misera, invece della rivoluzione, per quanto rischiosa: non è forse un gioco in cui, comunque, chi non ha niente da perdere rischia di guadagnare qualcosa?

Ecco come la ripetizione, per mezzo dell'abitudine, mostra il passo brevissimo che separa una mancanza di iniziativa rivoluzionaria dall'acquiescenza complice della "banalità del male" e diventa il fulcro di un discorso più ampio e trasversale.

A questo punto, l'interrogazione delle scienze umane assume il suo oggetto e la sua portata: se la nostra intelligenza biochimica non può regolarsi come l'intelligenza algoritmica delle macchine, perché si adatta (provandoci anche gusto, secondo Freud) all'astrazione ripetitiva, unaria e algoritmica fino ad alienarsi?

Questa "fascinazione algoritmica"[15] ci pone uno dei paradossi

15. In questo caso la parola "fascino" ha anche la connotazione magica data da Ernesto De Martino in *Sud e magia* (1959) includendola nel bacino semantico di "incantesimo, malia, fattura", nonché l'analoga connotazione data alla merce da Marx, quando la paragona a un tavolino che balla da solo (*Il Capitale*, I, 3, d).

più importanti che s'incontrano quando si cerca di definire "l'umano" implicato da suddette scienze e per far questo vedremo alcuni esempi della radicalità con cui la ripetizione ordina la prassi quotidiana in base a uno spostamento continuo (e apparente) fra polarità complementari.

Scopo di questo lavoro è dare al lettore una selezione di strumenti concettuali propedeutici a tale approccio, mancando un lavoro panoramico sul tema. Naturalmente, non ha la pretesa dell'esaustività, sarebbe già sufficiente essere riusciti a fornire un appoggio per quel lavoro critico continuo che si dovrebbe fare, a condizione di escludere due ipotesi: che la certezza della verità non sia ottenibile[16] e che il percorso verso di essa sia tendente a un punto che non interseca mai (asintotico).

Per concludere due coordinate

La prima. Quanto segue è considerabile come supplemento e rinvio al precedente *Seduzione dell'opera aperta* (Milano, 2014).

La seconda. Il nucleo teorico di questo lavoro prende forma a partire dai materiali dei corsi di "Sociologia dell'arte" e "Storia e teoria dei nuovi media" che ho tenuto all'Accademia delle Belle Arti di Lecce nell'anno accademico '18/'19, in seguito questo nucleo è stato svolto a lezione e lo scritto è una successiva estensione dell'orale. In questo spostamento, alcuni passaggi potrebbero aver perduto limpidezza, e, dato l'ambito circoscritto del lavoro, alcuni riferimenti sono rimasti latenti nel testo, ma di molti sono stati dati riferimenti precisi, l'appello è perciò alla paziente partecipazione del lettore.

16. Si veda il "trilemma di Agrippa" di Hans Albert, che definisce l'impossibilità di provare in assoluto una qualsiasi verità tranne quelle tautologiche.

Nota al testo

I contributi testuali ad apertura dei capitoli da 1 a 15 sono da considerarsi come materia di studio delle strategie testuali poste in essere dagli autori–chiave presentati, in modo che il lettore familiarizzi con le caratteristiche in primo luogo "stilistiche" dell'argomentazione proposta.

È raccomandabile approcciarsi al presente lavoro avendo preventivamente consultato: *The Purloined Letter* di Edgar Allan Poe, "L'istanza della lettera" in *Scritti* di Jacques Lacan e *Il fattore della verità* di Jacques Derrida.

Per evitare troppe difficoltà di lettura, si tengano presenti gli effetti disfemici di certe parole. Per esempio, specie nell'italiano parlato, parole come "irripetibile, irriferibile, impresentabile, indescrivibile" tendono a essere intese come giudizi di merito anziché come espressioni descrittive. Così "irripetibile" sembra che abbia a che fare con qualcosa di osceno o ineffabile, mentre indica solo la caratteristica di non poter essere ripetuto, duplicato, iterato. Anche "irrappresentabile" è soggetto a questo disfemismo pregiudiziale, anche se in forma minore, dato che il suo senso di "cosa che non *può* essere rappresentata" è frequente quanto quello di "cosa non *deve* essere rappresentata".

Prima parte

Capitolo I

Morfologia della verità

Se prendete un bastone e volete farlo apparire
dritto nell'acqua, dovete prima piegarlo, poiché la rifrazione
fa sì che se metto il bastone nell'acqua,
darà l'impressione d'essere spezzato. Bisogna spezzarlo
prima di immergerlo nell'acqua. È un vero lavoro.
È il lavoro durissimo di chi crea lo stile[1]
L.–F. Céline

Nel porre la verità come lo spazio in cui essa si riproduce, non facciamo altro che portare all'estremo il concetto di verità in quanto causa di se stessa (*veritas causa sui*). Per potersi causare da sé, la verità ha bisogno di una *situazione*, cioè di un luogo e di un momento, che può essere l'*agorà* durante le assemblee politiche, genericamente vuoto. Perché la verità si *attui* è necessaria anche una conflittualità, genericamente una trama.

Definire questa spazialità sarà compito degli ultimi capitoli del libro tramite i concetti di paesaggio, urbanistica e situazione. In questa prima parte ci limiteremo a descriverne **cinque** caratteristiche morfologiche rilevanti.

1. «Si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord, parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un vrai travail. C'est le travail du styliste» (1957).

Il significante è l'agente principale della ripetizione: la verità, nel trovare un significante, ne assume le proprietà di *iterabilità, binarietà, trasferibilità, ordinabilità, trasmissibilità*. In altre parole: nel momento in cui la verità significa qualcosa, qualcosa significa la verità.

Per questa proprietà si dice, non a caso, che basta ripetere a sufficienza una menzogna per farla diventare verità, ossia la menzogna si reitera fino a raggiungere l'effetto di verità come una figura ricorsiva si ripete fino alla sua cornice.

La sensazione di poter dire con sicurezza che una certa cosa è vera o falsa è dovuta essenzialmente al fatto che essa si possa propagare. Se a un certo punto piovono rane, questo fatto sarà vero per l'esistenza di più testimoni che ripeteranno in modo simile che è effettivamente successo e per l'esistenza di foto simili che documenteranno e disemineranno le immagini del fatto. Lo stesso meccanismo fa sì che, se dico la mia opinione in una piazza e la maggioranza la sosterrà, la mia opinione assumerà i tratti di una verità. La *propaganda* altro non è se non la propagazione più o meno intensiva di un significante attraverso un'estensione. Il ruolo che i media assumono è di aumentare l'intensione e ridurre l'estensione, cosicché uno stesso oggetto mediatico svolge un forte ruolo emotivo in modo ubiquo per due individui fisicamente molto distanti e dunque con condizioni ambientali differenti, eliminandone di fatto il differimento.

Sostenendo questo, può emergere l'idea di una verità totalmente artificiale, un inganno per definizione, che giustificatamente si potrebbe definire nichilistica e contraria a ogni possibile impiego politico non demagogico della verità. Ne deriverebbe una comprensibile frustrazione filosofica e le conseguenze sul piano sociale sarebbero pessime, come viene osservato nelle società disgregate e individualiste che dissolvono il tessuto sociale nell'egoismo sistematico. Tuttavia andrebbe considerato che gli artifici della verità la rendono praticabile all'interno di un certo schema formale: la verità è un inganno che va eseguito alla perfezione ed è questa perfezione il suo elemento aletico.

Però, se per descrivere la perfezione dell'inganno, si descrive quest'ultimo, non si sta di fatto riproducendo l'inganno, pur con lo scopo aletico di svelarlo? Céline sembrava essere di questo avviso, indicando di considerare la verità — oltre che come effetto — come stile[2]. Secondo questa indicazione, dovremmo considerare i simulacri artistici come straordinari manufatti perfetti e assurdi allo stesso tempo. È stato notato, ad esempio, che nell'*Estasi della Beata Ludovica Albertoni* di Bernini, il personaggio trae la sua luminosità dal contrasto fra la pietra scura del basamento e quella chiara della Beata: è la luminosità del materiale a fare un effetto simulacrale sull'osservatore. In più, non è raro, quando si calcolano le proporzioni reali di statue come questa o come il *David* di Michelangelo, constatare che, quelle figure percepite come perfette, di persona sarebbero gravemente deformi.

1.1. Iterabilità. La ripetizione per Michel Leiris

> Devo il primo contatto con la nozione d'infinito a una scatola di cacao di marca olandese, che mi serviva per la prima colazione. Uno dei lati di questa scatola era ornato di un'immagine che rappresentava una contadina con cuffia di merletto, rosea e fresca, la quale teneva nella mano sinistra una scatola identica, ornata della stessa immagine, e la mostrava sorridendo. Venivo colto da una specie di vertigine, immaginando questa serie infinita di figure identiche, riproducenti un numero illimitato di volte la stessa giovane olandese che, teoricamente rimpicciolita sempre più senza mai sparire, mi guardava con aria beffarda e mi faceva vedere il suo ritratto su una scatola di cacao identica a quella su cui essa era raffigurata. Non son lontano dal credere che si frammischiasse a questa prima idea d'infinito, acquisita verso i dieci anni (?), un elemento piuttosto torbido: il

2. Abbiamo esaminato altrove il concetto di stile, con particolare riferimento a G. Simmel, in: A. Romano, *Glue*, Bruno Mondadori, Milano 2015, cap. 4.

> carattere allucinante e propriamente inafferrabile della giovane olandese ripetuta all'infinito proprio come possono venir moltiplicate indefinitamente le visioni libertine per mezzo dei giochi di specchi di una camera sapientemente arredata.[3]

1.1.1. *Cornice*

Con questa immagine autobiografica, l'etnologo francese Michel Leiris (1901–1990), allievo di Marcel Mauss e ricercatore al Musée de l'Homme, ci consegna un'efficace icona della ripetizione e della cornice: una figura femminile *en abyme*[4] riprodotta su un oggetto d'uso quotidiano, una scatola di cioccolato olandese, fissata da un bambino nella cucina di casa sua. Leiris ci fa anche notare che questa immagine gli dava una sensazione di vertigine e di infinito.

Infatti, se non ci fosse il bordo della scatola (la cornice), la ricorsione potrebbe proseguire all'infinito, abissalmente, come nei *loop meme* o *recursive meme*.

Con la decadenza di menzogna e verità, questo effetto di cornice, di suo evanescente e difficile da cogliere, diventa praticamente impercettibile, sfuggendo al soggetto, che in questo modo non sa fino a che punto la cornice pre–determina la sua interpretazione del mondo e definisce il con–testo alla cui luce leggerà una situazione.

La funzione di cornice è, ad esempio, il valore simbolico di un luogo sacro, in cui sappiamo che va osservato un canone comportamentale che comprende aspetti come il vestiario o la prossemica. Tale valore simbolico è attestato sulla base di una tradizione, ma è una costante che viene inquadrata come tale solo all'interno della sua cornice: ci sono differenze rilevanti di comportamento fra

3. M. Leiris, *Età d'uomo*, SE, Milano 2003, p. 34.

4. Letteralmente "in abisso": replicata in se stessa in scala ridotta fino a scomparire, come se appunto si perdesse nel fondo di un abisso. Una circostanza analoga a quella degli specchi contrapposti.

luoghi sacri (ad esempio in chiesa ci si toglie il cappello e si sta in silenzio tranne quando il rito prevede il contrario, in sinagoga si tiene il cappello e non c'è una così rigida osservanza del silenzio), ma la cornice del sacro impone ugualmente l'adesione alle regole prestabilite dal luogo.

Non solo la cornice predetermina e guida la ricerca della verità, ma fornisce il materiale con cui ricostruire ciò che della verità sfugge alla prospettiva individuale: la verità, mediata dalla cornice, da una parte diventa "afferrabile" per il semplice fatto di essere delimitata, dall'altra ci serviamo della cornice stessa per ideare la totalità (presupposta) della verità (mediata). Suppliamo così alle parzialità di ogni verità a cui tendiamo.

In altri termini, i tratti che la cornice ci porta a conferire alla verità sono affini a quelli delineati da Parmenide per l'Essere (fr. 8): intera, ferma, tutta insieme nell'immediato, senza prima e senza dopo, necessaria, ininterrotta, senza fine[5], una ed equa come una sfera dove il centro (l'Uno) è equidistante da ogni punto della superficie (i molti).

Ma l'incorniciamento della verità–presupposta–totale è una delle fonti principali di autoinganno. La dipendenza da questa presupposizione di totalità limita la percezione della verità e fa sì che sembri vero l'enunciato che simula la totalità. A innescare la verità è il modo spontaneo e autoevidente con cui ci appare come "tutta" (nonché unico e originario inizio del *pensiero pensato*).

È il caso delle spiegazioni messianiche — complottistiche o mistiche — che, offrendo una meta o una spiegazione totale in un futuro indefinito, diventano oggetto di fede e quest'ultima supplisce nel coprire ciò che la coperta troppo corta della verità lascia scoperto.

5. Come può l'Essere perfetto di Parmenide essere "senza fine" pur essendo "compiuto in sé" come la sfera? Vedremo più avanti questo paradosso a proposito del concetto di "infinito limitato" in Spinoza (cap. 10).

Se è molto difficile difendersi da intuizioni pre–logiche, come quelle fideistiche e paranoiche, o da un'automatismo, come quello dell'abitudine alla macchina col cambio manuale, non è tuttavia impossibile a condizione di svolgere un lavoro costante di controprova e controazione.

Ogni lavoro cognitivo alternativo è faticoso e ci lascia in una spiacevole sensazione d'instabilità profonda che non si estingue per il solo fatto di sapere che la verità è sempre prospettica e parziale.

Non a caso la decadenza della menzogna si associa alla pigrizia con cui si affronta il problema della verità.

1.1.2. *Cos'è la menzogna, dunque la verità*

La fase "post–mediale"[6] della nostra società, in cui non esiste più confine fra esperienze mediatiche ed esperienze reali, nel coniare il concetto di "post–verità", ha coinciso con la sorprendente decadenza della menzogna, che la depotenzia a semplice non–verità. Questa decadenza sarebbe conseguenza della velocità degli scambi del mondo ipertecnologico, ecosistema che non consente il tempo di interrogare adeguatamente i feedback che riceviamo.

A queste condizioni, capire continuamente se ciò che sappiamo è vero o no, stanti le cautele con cui usare tale parola, e decidere di conseguenza diventa un'impresa alla portata di pochi o pochissimi individui. Se questo può condizionarci nel rapporto con gli altri, in primo luogo ci conferma o meno rispetto a noi stessi condizionando il modo con cui ci auto–percepiamo: tradimento, seduzione, cospirazione, immedesimazione, relazione e molte altre operazioni che riguardano il nostro funzionamento inter–soggettivo attengono al modello binario di spostamento fra vero e falso.

6. Cfr. R. Eugeni, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015.

Una menzogna è un dispositivo molto più sofisticato di una notizia falsa (*fake news*) o della pubblicistica politica (*propaganda*) o di una generica narrazione (*storytelling*). Coinvolge la complessa realtà del comico, come nella fiaba *I vestiti nuovi dell'imperatore*, quanto dell'erotico, come nello *svelamento* della verità[7].

Nel suo movimento di circonvenzione e aggiramento della verità, la menzogna si sagoma attorno a essa e ne offre l'unica via praticabile: se la verità è irraggiungibile, la menzogna articolata attorno a lei è invece a portata di mano.

In questo modo, la menzogna può arrivare alla complessità di lettura di un "inganno veritiero", come il paradosso e il sofisma che consegnano la verità tramite dei trucchi.

Se usciamo dal registro verbale, notiamo come le menzogne del corpo richiedano interpretazioni più elaborate per essere comprese. Nel registro corporale è in gioco l'*habitus*: quando siamo abituati alla macchina col cambio manuale e guidiamo un'auto col cambio automatico, per esempio, scopriremo che il nostro piede sinistro cercherà comunque la frizione; o quando, per esempio a lezione, la nostra attenzione sta per calare e, senza farlo apposta, ci muoviamo, accavalliamo le gambe, ci strofiniamo la faccia ecc. Lo stesso vale quando il corpo mente e ci incastra in una dipendenza, da junk–food come da nicotina.

L'autonomia con cui il corpo si assuefà a qualcosa è familiari per noi testimoni della diffusione di estensioni e protesi tecno–psico–fisiche divenute inseparabili (come lo smartphone, che tocchiamo più di qualsiasi altro oggetto o persona) o indispensabili (come la connessione wifi, che è la prima cosa che ci interessa individuare in un posto nuovo).

7. Cfr. A. Romano, *Dalla manzanza all'invenzione di sé* in «Agalma» 29/2015; *Pornografia del segreto di Stato* in «Azimuth», 6/2015; *L'altra faccia della verità* «Formiche», 6/2017.

1.1.3. *Una "certa" verità*

L'uomo–medium non distingue la verità dall'"effetto di verità" che la suscita: molto spesso ad esempio una cosa appare vera perché (complice il metodo scientifico sperimentale) è ripetibile, ossia perché è *certa* più che vera. Ciò che si ripete appare *sicuro*, vale a dire ulteriormente ripetibile senza conseguenze negative, come delle variazioni. In questo modo si arriva a trasformare una ripetizione in una tradizione, in una regola, in una misura, con cui incasellare etichettare e schematizzare la realtà.

Oltre che nelle scienze sperimentali, la ripetizione sortisce il medesimo effetto di conferma nelle giaculatorie, nelle litanie, nei mandala, nei ritornelli, negli slogan, nei rituali sportivi, nella serialità televisiva, nella parentela ecc. Dunque, in sintesi, non si può uscire dagli abbagli dell'effetto di verità finché non collochiamo, al momento stesso della formazione della verità, la formazione della menzogna che le è co–essenziale.

Sarebbe allora una specie di trascuratezza o di lassismo a colpire la verità — dipinta spesso ancora come "chiara ed evidente" — e a far sembrare la menzogna una complicazione su un percorso rettilineo, anziché l'indicatore necessario a orientarsi *en abyme*? La definizione di "signorino soddisfatto"[8] farebbe propendere per una risposta positiva e si attaglia perfettamente a questo "uomo–medium"[9] (o "uomo–massa" per Ortega) talmente facilitato in tutto da dimenticarsi quanto sapere e abilità

8. Cfr. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, 1930.

9. In *La mediocrazia* (2015) di A. Deneault, il carattere dell'"homme moyen" serve per concettualizzare l'esistenza di un "uomo–medio" cioè "uomo–mezzo": un individuo intercambiabile in funzione delle esigenze di produzione, nel regime di "medio–crità" dell'attuale fase di decadenza del capitalismo. L'"uomo–medium" — come lo abbiamo ridefinito in virtù della spettacolarizzazione tipica di tale fase — rileva il tratto essenziale dell'uomo–medio o uomo–massa: la dipendenza dai media per ricavare una *visione* della sua vita mediocratizzata, del suo posto nel mondo.

siano necessari per mantenere il mondo moderno senza lasciarlo tornare alla primitività.

Le proprietà di ripetizione ci autorizzano a situare come dati, certi e veri i contenuti dei diversi ordini di discorso che intersechiamo, amplificati o meno dalle tecnologie connettive come quelle dei *social media*: l'incontro fra due individui, ad esempio, in quanto operazione mimetica, implica diversi ordini di formalità, sottintesi, falsificazioni, menzogne e autoinganni, che diventano dati se sono ricorrenti e che si ritorcono contro gli attori se non sanno attivarli correttamente.

Il più comune esempio di questi ordini è la domanda retorica d'innesco "Come stai?", laddove non è davvero importante lo stato dell'altra persona (salvo in casi particolari), quanto che risponda "Tutto bene, grazie" per dichiarare aperta la conversazione. La domanda "Come stai?" diventa allora un dato, pragmatico come il ciglio di una strada o il sorgere del sole.

Proprio l'espressione "il sole sorge" ci offre un altro esempio paradigmatico in cui la ripetizione diventa significante e quindi dato: è talmente radicata come frase idiomatica da celare completamente la sua assurdità, dato che il Sole è immobile e, al limite, è la Terra che sorge su di lui.

Nell'esaminare la ripetizione sotto diversi profili, lasciamo all'autonomia del lettore il compito di verificarne l'incidenza nelle diverse situazioni. Ci limitiamo a porre, come principio comune da cui partire, la modalità binaria che caratterizza la ripetizione in quanto costante del funzionamento metonimico del significante nell'oscillazione fra vero e falso.

1.2. Binarietà. Il "fort–da" per Sigmund Freud

> Ora questo bravo bambino aveva l'abitudine — che talvolta disturbava le persone che lo circondavano — di scaraventare lontano da sé in un angolo

della stanza, sotto un letto o altrove, tutti i piccoli oggetti di cui riusciva a impadronirsi, talché cercare i suoi giocattoli e raccoglierli era talvolta un'impresa tutt'altro che facile. Nel fare questo emetteva un "o–o–o" forte e prolungato, accompagnato da un'espressione di interesse e soddisfazione; secondo il giudizio della madre, con il quale concordo, questo suono non era un'interiezione, ma significava "fort" ["via"]. Finalmente mi accorsi che questo era un giuoco, e che il bambino usava tutti i suoi giocattoli solo per giocare a "gettarli via". Un giorno feci un'osservazione che confermò la mia ipotesi. Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto del filo. Non gli venne mai in mente di tirarselo dietro per terra, per esempio, e di giocarci come se fosse una carrozza; tenendo il filo a cui era attaccato, gettava invece con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo "o–o–o"; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e saluta– va la sua ricomparsa con un allegro "da" ["qui"]. Questo era dunque il giuoco completo — sparizione e riapparizione — del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come giuoco a sé stante, anche se il piacere maggiore era legato indubbiamente al secondo atto. L'interpretazione del giuoco divenne dunque ovvia. Era in rapporto con il grande risultato di civiltà raggiunto dal bambino, e cioè con la rinuncia pulsionale (rinuncia al soddisfacimento pulsionale) che consisteva nel permettere senza proteste che la madre se ne andasse. Il bambino si risarciva, per così dire, di questa rinuncia, inscenando l'atto stesso dello scomparire e del riapparire avvalendosi degli oggetti che riusciva a raggiungere. […] Ci sorge allora il dubbio se la spinta a elaborare psichicamente e a impadronirci appieno di un evento che ha suscitato in noi una forte impressione possa manifestarsi primariamente e indipendentemente dal principio di piacere. A ben vedere, nel caso che stiamo discutendo, il bambino potrebbe ripetere nel giuoco un'esperienza sgradevole solo perché a questa ripetizione è legato l'ottenimento di un piacere di tipo diverso, ma non meno diretto.[10]

10. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in Opere (vol. IX), Bollati Boringhieri, Torino 1974, pp. 200–203.

1.2.1. *Binarismo freudiano*

Di riffa o di raffa… La borsa o la vita… O la solita minestra o ti butti dalla finestra… O si fa l'Italia o si muore…

Ogni volta che nel parlato o nella saggezza popolare si pone un problema, un'insoddisfazione, un ultimatum, insomma una questione definitiva e definitoria, si usa la proposizione logica disgiuntiva di "o questo o quello".

Se una cosa non va bene dopo diversi tentativi, si dice "Come fai e fai, sbagli", che suggerisce immediatamente un aut–aut, mentre nessuno dice "Come fai e fai e fai, sbagli". Mentre forse, la soluzione della vicenda irrisolta, stava tutta in quel surplus, che scassina la binarietà. Quindi "o questo o quello o quell'altro", come il caratteristico "o–o–o" del piccolo Ernst.

La ripetizione del meccanismo binario è uno degli automatismi che ci permette di economizzare i nostri sforzi cognitivi. Tale opportunità di risparmio, agli occhi di Freud, presenta un interrogativo: perché tendiamo a ripetere il già noto senza sperimentare l'ignoto, oltre il piacere (e il risparmio), anche se sappiamo che avrà esiti distruttivi per noi stessi?

Freud chiamava la ripetizione distruttiva "istinto di morte". Nella celebre risposta a Einstein sulla guerra, lo psicanalista sostiene che la pulsione a uccidere e distruggere non abbandonerà mai l'uomo, perché trae una scarica di energia, un godimento, anche maggiore quando (si) distrugge.

Sembra allora che la ripetizione ci sfugga di mano e ci prenda la mano, tanto se è autoriferita quanto nei rapporti interpersonali: un significante, in un dato campo di forze, impegna i soggetti presenti in quel campo in una relazione oggettuale, potente quanto immateriale, che dal gioco può arrivare linearmente al duello, come da una passione può arrivare a un'ossessione. Così, a livello soggettivo, il gioco del significante viene vissuto come il gioco di "non pensare all'elefante", che diventa

il "pensare di non pensare a qualcosa" e poi il non–pensare ossessivamente a quel qualcosa.

In breve, il significante è il medium sempre presente e sempre rimosso della realtà e della relazione, che vengono impostate secondo le sue regole.

Ciò che aiutò Freud a delineare le regole del significante fu l'abitudine all'osservazione scientifica e all'ascolto clinico (poi da lui rovesciato in "clinica dell'ascolto"), che gli permisero d'interrogarsi sulla ripetizione dopo aver visto suo nipote Ernst giocare con un rocchetto di filo ogni volta che la madre si assentava. Può essere, si chiede in proposito in *Al di là del principio di piacere* (1920), che questo gioco sia il modello attraverso cui riviviamo — e impariamo a gestire — una scena traumatica[11]? Da qui, sviluppa il concetto di "istinto di morte", cioè una formulazione fenomenologica della coazione a ripetere: ripetendo la scena del rocchetto, ipotizza Freud, Ernst cerca di dominare lo stress emotivo della separazione dalla madre[12].

Una lettura radicale di questa ipotesi è che la nostra vita cosciente altro non sia che una ripetizione che tenta di esorcizzare l'angoscia per quella separazione assoluta che è la morte, l'oggetto non–fenomenologico per definizione. La morte è così posta come differenza radicale, buco irreparabile nelle maglie del significante, a cui la ripetizione tenta di dare un *habitus* di normalità.

11. Nello specifico, Freud cita come esempi disastri ferroviari, impatti meccanici, nevrosi di guerra ecc. La forte tecnologizzazione intercorsa fra '800 e '900 ha costituito l'habitat per la nascita della psicoanalisi: i grandi mezzi meccanici, poi impiegati nella prima guerra mondiale, hanno imposto un ordine di grandezza e di trauma a cui *bisognava* trovare spiegazione. Il malessere psichico trovava, a causa della sua estensione, un ascolto *professionale*.

12. Qui si nota la singolare vicinanza fra Freud e un altro grande lettore di Schopenauer, Nietzsche. Quando sua nonna morì, lui aveva quattordici anni e scrisse: «Un tratto singolare del cuore umano è che, se subiamo una grande perdita, invece di sforzarci di dimenticare, cerchiamo di pensarci il più spesso possibile, quasi che, nel continuo raccontare a noi stessi la disgrazia, attingessimo vero conforto per il nostro dolore » (Opere, I, 1, 36).

1.2.2. *Poe: pari e dispari*

Nel racconto *La lettera rubata* di Edgar Allan Poe — che tornerà nel corso di questo lavoro per il ruolo svolto nel dibattito mancato fra Lacan e Derrida — compare l'esempio del gioco del pari e dispari, tramite cui si visualizza la condizione minima di un significante; cioè che si possa dire che non è un altro significante, che il pari non è il dispari e viceversa, che A non è non–A.

Da questa sua proprietà fondamentale si determina la binarietà del significante, comune tanto al linguaggio dell'informatica (che si fonda su sequenze di 1 e 0) quanto della neurologia (coi neuroni che rispondono o non rispondono allo stimolo elettrico) quanto del diritto (colpevole o non colpevole).

Altrove, nel racconto di Poe, vediamo come l'oggetto narrativo della lettera materializza una funzione analoga a quella materializzata nei *Delitti della Rue Morgue* (altro "racconto del raziocinio") dal gioco della dama, ossia la funzione del significante. Se la dama viene elogiata da Poe proprio per avere solo due mosse, così alla lettera viene dato il potere di impostare i rapporti fra i personaggi del racconto sull'asse possesso/non–possesso. Nel suo spostarsi dall'uno all'altro, la lettera determina e modifica i rapporti fra i personaggi della storia: tanto il prefetto G. quanto Dupin, tanto il ministro D. quanto la Dama a cui la lettera è stata sottratta, aspirano a possederla, trovandosi a turno nella condizione di non–possesso. La proprietà binaria del significante si estrinseca in una dinamica relazionale basata sulla dualità "avere la lettera" e "non avere la lettera" come a dama si può solo avanzare per dritto o mangiare in obliquo.

Il prefetto G., siccome designa la lettera come "rubata", la dà anche per "nascosta" e s'impegna a cercarla, ma la cercherà dove non è, cioè dove si terrebbe della refurtiva: in un *nascondiglio*, che ovviamente non troverà. Sembra che la sua ossessione per la lettera–rubata–nascosta sia lo sbarramento o la fallacia che non gliela fa trovare, come un perfezionista non riesce a trovare la perfezione in nessun contesto.

Dupin non ha questa ossessione e cerca la lettera *purloined* ("rubata" secondo le traduzioni canoniche, "trafugata" secondo la traduzione di Giorgio Manganelli) non in un nascondiglio, ma al suo posto, trovandola.

Sulla falsariga di Poe, attraverso la binarietà possiamo osservare il meccanismo dell'immedesimazione nell'altro e cogliere la logica binaria in quanto funzionamento fondamentale della mimesi. Infatti, se vogliamo dare credito alla tesi freudiana, questa mimesi con la volontà di annientarci del nemico porta noi stessi alla volontà di annientarlo, in una specie di gioco al rialzo (cioè al massacro, come nella partita a baccarà fra James Bond e Le Chiffre).

1.2.3. *Negazione, istinto di morte, ripetizione*

Grazie alla psicanalisi, abbiamo avuto acceso a una prima logica della ripetizione su basi "scientifiche". Le virgolette sono d'obbligo, laddove l'impostazione scientifica del positivista Freud, col suo marcato biologismo, è tutt'oggi in discussione. Ma è alla "scientificità" (intesa come formulario, cifra significante, canone linguistico) che la teoria freudiana deve il suo riscontro e la sua diffusione: senza la metafora e il metodo espositivo delle scienze esatte, forse sovra–utilizzati, i contenuti della psicanalisi non avrebbero mai intercettato la curiosità degli scienziati. E il sapere scientifico, coi suoi significanti astratti e universali, le sue misurazioni, è quello che ha i migliori strumenti per disseminarsi e proliferare. È il rovello lacan–derridiano sulla eredità di un insegnamento (come lo si può "passare" a — cioè, rendere ripetibile per — qualcuno?), rovello che in questa sede riconduciamo al fenomeno della ripetizione ossessiva, all'anancasmo.

Se Freud fosse rimasto nell'ambito dell'ermeneutica mitografica o della critica letteraria o della filosofia, la psicanalisi non sarebbe diventata una tecnica terapeutica né una linguistica né una semantica.

La scena di Ernst suggerisce a Freud il funzionamento fondamentale per cui, davanti al trauma, non agiamo per superarlo (*relevè* direbbe Derrida o *Aufhebung* direbbe Hegel), bensì tendiamo a riviverlo, quasi a cercarlo, come il protagonista del romanzo *Crash* di J.G. Ballard.

Ne circoscriviamo l'effetto e non lo superiamo come la negazione che non nega ciò che sta negando ("Non voglio insultarti, ma…" o il subdolo "non" che conserva "A" nella negazione "non–A"). Per inciso, notiamo che anche la negazione, proprio lungi dal rilevare il negato, diventa addirittura l'unico modo per verbalizzarlo, si veda l'esemplare "non voglio insultarti, ma…" in cui l'unico modo per dire a qualcuno che vogliamo insultarlo è proprio negare di volerlo fare. Se non potessimo negarlo non potremmo neanche dirlo.

È qui che s'innesta il sospetto freudiano: non sarebbe solo per dominare l'*Angst* che ripetiamo certi eventi stressanti, ma esisterebbe un gaudio che riusciamo a ricavare dal trauma al di là del principio di piacere.

Come si arguisce dalle espressioni ricorrenti "Mi fidanzo sempre con lo stesso genere di persona" o "It's so me", un comportamento dannoso non viene evitato dal soggetto bensì si ripete fino a caratterizzarlo.

Il fort–da, quindi, da un lato ci mostra la ripetizione come bordatura contenitiva del trauma e dall'altro ci suggerisce di cercare ancora laddove questa negazione conservativa ci consente di tenere feticisticamente intatto un certo godimento, tendenzialmente distruttivo, che ha per oggetto il trauma medesimo e la nostra angoscia che, come un poltergeist, si risvegli. Del resto, proprio Derrida suggerisce l'immagine di un fort–da densamente spettrale.

Se pensiamo alla ciclicità con cui si presentano certi temi nelle conversazioni, quando si entra in argomenti spinosi e facili alle gaffe (si parla del tempo, l'esempio classico di tema neutro e retorico), possiamo valutare la portata di questa operazione d'incorni-

ciamento che addomestica spettralmente mentre denota e connota ciò che dovremmo semplicemente cancellare[13].

Dal punto di vista antropologico, la negazione, cioè il tema neutro, costituisce una dissimulazione mimetica che, se scoperta, si converte immediatamente nel suo opposto: parlare del tempo diventa un modo di dire apertamente che non si sta parlando proprio dell'argomento spinoso rimosso.

Ma, se per non parlare del tema spinoso e stressante, si parla del tempo, perché non parlare decisamente d'altro? Perché comunicare implicitamente "per non parlare di questo, parlo di quello"? Perché il tema neutro, in quanto tema non–spinoso, cioè negazione, presuppone e conserva ciò che sta negando: quindi, se l'enunciato riguarda il tempo, posso continuare a esprimere il mio interesse per il tema spinoso a livello di enunciazione.

Davanti al trauma — equivalente allo 0 di una falla del discorso — giochiamo istantaneamente una ripetizione automatica — l'1 co–essenziale allo 0 — e simuliamo una ricucitura sotto l'egida della dualità assenza/presenza. Questo non accade solo quando, non sapendo cosa dire, parliamo del meteo, ma anche quando ricostruiamo una verità totale partecipando noi a riempire i buchi.

In fondo, non è per cancellare un affronto, per ricevere soddisfazione, per decidere una questione d'onore (binaria, fra due contendenti), cioè per riparare un mancanza, che si fanno i duelli? In questo modo il gioco del rocchetto, come il gioco del pari e dispari, ci rivelano un sottofondo sfumato che sfugge alla logica

13. Naturalmente qui indaghiamo la ripetizione sotto il profilo psicologico, per cui è peculiare il fatto che il trauma superato si conservi. Diverso discorso si farebbe se si stesse parlando, ad esempio, di guida dell'automobile: in questo caso, evidentemente, la ripetizione automatica è auspicabile per non dover guidare sempre come fosse la prima volta.

binaria, dove non si gioca al rialzo per vincere, ma per perdere[14], come nei bluff in cui si perde una mano per vincere la partita.

1.2.4. *Conrad: il duello*

L'ossessione binaria ci viene mostrata molto chiaramente dal racconto di Joseph Conrad *I duellanti*, di cui segue la trama (presa senza vergogna da Wikipedia).

> *Il duello* è la storia di due ufficiali francesi, la cui vita è condizionata da un grottesco duello iniziato nel 1801 e terminato dopo la Restaurazione (oltre il 1830, dunque). Armand D'Hubert, tenente del 7° Reggimento ussari di stanza a Strasburgo, viene sfidato a duello dal suo collega Gabriel Feraud il quale si era offeso perché D'Hubert gli aveva comunicato un urgente ordine di servizio durante un'occasione mondana (la presenza di Feraud al salotto della elegante Madame de Lionne). Nonostante la motivazione cervellotica, il codice di onore obbliga D'Hubert ad accettare la sfida. I due ufficiali sono di differente origine sociale (di famiglia aristocratica D'Hubert; figlio di un povero artigiano Feraud) e di differente carattere (riflessivo, generoso e riservato D'Hubert; irruente e vendicativo Feraud). A un primo duello ne seguono altri, allorché i due si incontrano durante gli spostamenti della Grande Armée nelle varie regioni d'Europa. Dopo la Restaurazione, i due ormai ultraquarantenni generali in congedo, si sfidano in un duello alla pistola. D'Hubert ha la meglio su Feraud, lo risparmia, ma lo dichiara "prigioniero sulla parola" obbligandolo a interrompere in avvenire le sfide. Tempo dopo D'Hubert — il quale si è sposato, ha avuto un figlio e paga segretamente una pensione a Feraud — scrive una lettera all'antico rivale annunciandogli di volergli restituire la libertà e chiedendogli di diventare suo amico; ma Feraud gli risponde che non intende riconciliarsi con lui.

14. Esempi di questa logica sono il motto evangelico "Chi si abbassa sarà innalzato" e quello dannunziano "Ho quel che ho donato".

Anche se la valutazione dei comportamenti dei due ufficiali pende a favore di D'Hubert, possiamo negare che anche quest'ultimo agisce capziosamente, per ossequio del codice, cioè per una ripetizione formale? Questa ripetizione formale non testimonia di un desiderio soddisfatto in qualche modo dalla relazione con Feraud (*ferino* fin dal nome), al punto da volerne diventare amico, infine? E questo odio che Feraud mantiene intatto, integro, imbalsamato, non ha qualcosa di assoluto ed elettivo? Il codice d'onore, in qualità di oggetto significante, non è forse il medium della loro relazione oggettuale?

La capacità significante di convertire un pensiero in una frase, una sensazione in una lingua, un'enunciazione in un enunciato, nel caso dei duellanti diventa la capacità del codice di convertire (dunque di differire) una pulsione in uno schema: codifica l'odio, inverte le posizioni soggettive di D'Hubert e di Feraud in una posizione terza (quella del codice stesso), tanto che è come se per tutti quegli anni i due ufficiali non si fossero mai battuti direttamente fra loro, ma sempre col codice — per mezzo e contro di esso.

Vedremo oltre come sia determinante il padrone a cui è sottoposto questo codice, che è appunto un codice "d'onore". Attraverso tale oggetto medio (mediatico), il messaggio di uno giunge invertito (da enunziazione a enunciato) all'altro[15] (che lo invertirà ancora da enunciato a enunciazione) ed è sempre tramite questo oggetto che la posizione di entrambi viene regolata in funzione dei poli vincitore/vinto, amico/nemico ecc.

Davanti allo stress della separazione, la ripetizione ristabilisce l'omeostasi vicina al piacere, ci dà una "tematica" su cui concentrarci, a cui ancorarci. Ma anche la ripetizione è da calmierare in base al principio di piacere, in modo da evitare che si tramuti nel

15. L'enunciazione viene tradotta in enunciato, comunicata e nuovamente tradotta dall'altro, che la converte ancora da enunciato a interpretazione dell'enunciazione: per questo diciamo che il messaggio arriva all'altro in forma invertita.

suo opposto, nella lacerazione dell'ossessione. Come direbbe Max Stirner, le parole ci dominano tanto brutalmente perché possono mobilitare un esercito di idee fisse contro di noi.

Inoltre, osserva Freud, è fisiologico che la stimolazione piacevole, se protratta troppo a lungo, si tramuti in una stimolazione dolorosa. Protrarre oltre la stimolazione attiene all'istinto di morte, al desiderio umano di riprodurre la statica dell'inorganico permanendo sempre nello stesso comportamento: ciò che è inorganico non consuma energia, non muore[16]. È da questa vocazione alla stasi, inscritta nel nostro materiale biologico, che dobbiamo guardarci, anche se non possiamo sottrarcene in quanto biologicamente programmati per morire.

La cornice che concepiamo attorno a questa assenza ci salva dal caderci dentro e contemporaneamente ci mostra il buco, ma soprattutto ci condanna a camminarvi ripetutamente attorno per non pensarci.

In applicazioni più ampie visualizzeremo il significante come un vestito, che si può usare in base all'umore o in base alla circostanza, cioè fungendo da significante per chi lo indossa in modo da farlo integrare nel contesto. Come un vestito ci fa esprimere col prossimo e ci include in un habitat sociale, così il significante è il nostro canale di significazione che deve conformarsi alla significazione dell'altro rimanendo sempre nel campo della mimesi.

Il gioco del pari e dispari raccontato da Poe e il duello narrato da Conrad sono l'icona del non–duello sui limiti della psicanalisi

16. Nell'analizzare il concetto di "vita", inorganica o organica, dobbiamo tenere presente che esso è storico tanto quanto quello di "umanità" (M. Foucault). Dalla nascita della pecora Dolly nel 1999, la nozione di vita è stata sussunta dalla biologia e, attraverso le biotecnologie, "genoma" ne è divenuto un sinonimo. Secondo parte della letteratura critica in merito, oggi possiamo definire la vita biologica come "plusvalore" (M. Cooper, *La vita come plusvalore*, Ombre Corte, Verona 2013) di un nuovo tipo di capitalismo detto "biocapitale" (M. Cooper, S. Franklin *et al.*, *Biocapitale. Vita e corpi nell'era del controllo biologico*, Ombre Corte, Verona 2013).

fra Lacan e Derrida: proprio a partire da Poe avrà luogo il loro dibattito, nel corso del quale il pari e dispari verrà associato al fort–da freudiano attraverso la loro comune essenza ripetitiva e binaria, con ciò assumendo il ruolo di cardine all'interno dell'arena.

Intanto notiamo che, per Freud, l'essere umano desidera essere/tornare inorganico per la paura della prospettiva certa di diventare inorganico: una conflittualità fondamentale del rapporto dell'umano con quel grande altro che è la morte. Cosa sarebbe la guerra, si domanderà in *Il disagio della civiltà*, se non l'espressione coattiva di questo conflitto? Da questo taglio della questione, il desiderio della cosiddetta "bella morte", da corteggiare in guerra, non è che un mezzo per esorcizzare la morte stessa, proprio come farebbe chiunque davanti un animale feroce parlando a bassa voce e muovendosi piano.

1.3. Trasferibilità. La sincronia per Jacques Lacan

> Il direttore di una prigione chiama tre detenuti e comunica loro che deve liberarne uno e che per decidere chi sarà utilizzerà una prova, ossia un enigma.
> Chi lo risolverà, tramite argomentazioni logiche e non tirando a indovinare, sarà libero. L'enigma è: ci sono tre dischi bianchi e due dischi neri, dietro alla schiena di ognuno dei tre prigionieri sarà fissato un disco, chi saprà dire il colore del proprio disco senza chiedere agli altri o guardarlo potrà andare via.
> Dopo un primo momento di confusione, i tre prigionieri riflettono. Sanno che ci sono tre dischi bianchi e due neri e possono vedere che alla schiena degli altri due ci sono dischi bianchi.
> Così ci pensano e «dopo essersi considerati fra di loro *per un certo tempo*, i tre soggetti fanno insieme *qualche passo*» e vanno dal direttore a dire la soluzione che hanno trovato.
> «Separatamente, ciascuno fornisce allora una risposta simile, che si esprime così: "Sono un bianco, ed ecco come lo so. Dato che i miei compagni

> erano dei bianchi, ho pensato che se fossi un nero, ciascuno di loro avrebbe potuto inferirne questo: "Se fossi un nero anch'io, l'altro, dovendone riconoscere immediatamente di essere un bianco, sarebbe uscito subito, e dunque non sono un nero". E ambedue sarebbero usciti insieme convinti di essere dei bianchi. Se non ne hanno fatto niente, è perché ero un bianco come loro. Col che, ho preso la porta per far conoscere la mia conclusione". Così tutti e tre sono usciti simultaneamente.[17]

1.3.1. *Uomini e no*

Jacques Lacan introduce questo sofisma, proposto sotto forma di apologo[18], in *Il tempo logico e l'asserzione di certezza anticipata* come didascalia istoriale di un caso di sincronia fra tre soggetti, che devono capire di che colore è il disco che hanno dietro la schiena.

In breve, ognuno pensa: a) se fossi nero, un altro escluderebbe di esserlo, poiché il terzo prigioniero se ne sarebbe già andato, sapendo che ci sono solo due dischi neri; b) ciò rivela all'altro di non essere nero; c) se però non se ne sono ancora andati ciò significa che sono bianco anche io.

E lo fanno secondo una successione obbligata che li fa arrivare alla stessa soluzione nello stesso momento.

Il meccanismo della successione viene suddiviso in tre punti alla fine l'apologo: un uomo sa che cosa non è un uomo (cioè, l'irriducibile *idea* di un significante che non è un altro significante si ritrova nel soggetto empirico — *parusia*); gli uomini si riconoscono fra di loro in quanto uomini (cioè, s'identificano come membri di una *idealità* detta umanità — *mimesi*); affermo di essere un uomo (cioè, la parte-

17. J. Lacan, *Scritti I*, Einaudi, Torino 2002, p. 192.

18. L'apologo lacaniano verte sullo stesso punto celebrato dalla favola apologetica di Esopo *Le due bisacce*, in cui l'uomo viene creato dalla divinità con una bisaccia davanti a sé coi difetti degli altri e una dietro la schiena coi propri difetti, in modo da non poterli vedere: l'oggetto dell'autocoscienza è in un angolo cieco.

cipazione del soggetto empirico all'*idea* di umano avviene per mezzo della significazione — *metessi*), per timore di essere convinto dagli uomini di non essere un uomo (la strutturale capacità del significante di essere *trasferito* è correlativa all'angoscia di vedercene privati).

In questa sintesi, Lacan mostra i tre momenti della sincronia secondo la sequenza: il significante (cioè, il soggetto) deve partecipare dell'ideale (cioè, deve almeno esistere per determinarsi negando l'altro); successivamente deve imitare / interpretare / rappresentare l'idea e immedesimarsi in essa e incarnarla come si fa con un ruolo attoriale, cioè deve agire come un umano; infine, l'uomo partecipa dell'idea di umanità inscrivendosi nella significazione (cioè, comunica).

All'ultimo punto è affidato il cuore del sofisma, dove viene definito il movente sincronico del processo mimetico: il timore di non essere presi per umani, posto nella successione, è concomitante col momento dell'uscita dal carcere, a rimarcare sintomaticamente come il soggetto conduca una personale *epoché* ("sospensione" del giudizio), fenomenologica e iniziatica, per mezzo della quale rinviene la propria umanità nella relazione interpersonale anziché nel contesto (che è pura rappresentazione), proprio come la pipa non coincide con la sua rappresentazione nell'opera magrittiana.

Dal modo in cui è posta la sincronia, nasce un quesito. Nell'apologo l'uomo scopre che la sua umanità coincide col sapere collettivo, nella sua forma sociale essenziale la collettività del sapere e l'io s'implicano come i termini di una dualità altri / io in cui si negano e determinano vicendevolmente.

Secondo un'interpretazione che riprenderemo nei prossimi capitoli, questa *epoché* non si tradurrebbe in un ritorno ai fenomeni per come si presentano al soggetto trascendentale della conoscenza, ma in una ripresa del motivo transcendentale kantiano più che fenomenologico: il tratto di umanità non sarebbe contestuale, ma rimarrebbe una proprietà dell'uomo che sussiste a prescindere dall'esperienza. Nel momento in cui i prigionieri, spostandosi insieme dal bianco al nero, decifrano il proprio colore all'unisono, si

verifica la loro liberazione dalla prigionia del contesto. È la sincronicità della soluzione che funge da conferma, ma non si sarebbe potuta verificare se, in qualche modo, i prigionieri non sapessero a priori cosa non è un uomo. Da sapere cosa non è umano a ipostatizzare cosa è umano, il passo è molto breve.

Naturalmente ricordiamo che il finale è chiaro fin da quando il direttore ha mostrato loro i cinque dischi: data la composizione di questi ultimi (due neri e tre bianchi) l'unico modo in cui il sofisma avrebbe potuto portare la sua "soluzione enigmatica" era che i tre prigionieri avessero tutti e tre un disco bianco e, in ogni caso, era evidente che ci sarebbero arrivati insieme dato che indugiano per aver davanti tutti e tre dei dischi bianchi.

1.3.2. *Sincronia spettrale*

La sincronia stabilisce un nesso temporale fra due significanti, come la data simbolica scelta ad auspicio per una cerimonia e la cerimonia stessa (es. l'incoronazione di Carlo Magno la notte di Natale). La ritualità sociale dà grande valore simbolico alle coincidenze, al cadere di certi avvenimenti in momenti precisi, alle ricorrenze ecc.

Gli strumenti critici e le capacità cognitive del soggetto sembrano subire l'effetto della sincronia in alto grado. Rispetto all'immediatezza e all'autoevidenza con cui si verifica la sincronia, il pensiero cosciente è inesorabilmente ritardatario. Lo vediamo in occasione dei diversi eventi ricorrenti in cui una certa quantità di persone si riversa simultaneamente in strada per celebrare un'istanza ideologica, sociale, religiosa ecc. Ponendosi alla coscienza come dato fattuale ("Carlo Magno è stato incoronato la notte di Natale" è un fatto che di per sé significa qualcosa) la funzione della sincronia s'impone come spettralità al di là della logica e di fatto la pregiudica: la sincronia e la causalità rischiano di confondersi, come la cattiva notizia e il colpo al cuore. I due eventi saranno connessi al di là, si potrebbe dire, di ogni ragionevole dubbio.

Per questa ragione, la sincronia è tanto la fonte del pensiero magico, quanto della sua impalcatura, vale a dire la "logica simmetrica".

In una lettura fenomenologica, si può intendere la sincronia come una forma di ripetizione che trasferisce il significato da un significante all'altro e — in quanto ripetizione — esercita l'effetto di cornice (per il quale è strutturata), ma sul piano astratto della temporalità.

Per non usare la consueta immagine shakespeariana del fantasma del padre di Amleto o la nota immagine di Platone che detta a Socrate cosa scrivere, prendiamo la circostanza in cui due persone dicono nello stesso momento la stessa frase o sembra che possano terminare o parafrasare a vicenda i rispettivi pensieri e discorsi: l'impressione è che s'installi una sintonia, fra il dato temporale astratto e i soggetti coinvolti, che permane spettralmente e determina il passaggio del significante a prescindere dagli attori del discorso. Ancor più chiaramente è decifrabile nei casi di eco, in cui alla voce si sovrappongono *en abyme* i suoi spettri.

In quanto collocata nel tempo, di cui non abbiamo esperienza immediata, la sincronia non ha visualizzazione che quella sofistica, ana–logica. Rispetto a una logica asimmetrica (princìpi di non–contraddizione, di identità e del terzo escluso), il trasferimento logico–simmetrico della sincronia è un fantasma indimostrabile. L'unico modo in cui si può affermare che non c'è verità è con l'antinomia, come "io sono un mentitore" o "questa non è una pipa".

Attraverso risonanza e duplicazione, analogia e riconoscimento, la sincronia si verifica con l'anticipazione del pensiero dell'altro e svolge il passaggio di senso fra eventi seguendo un'ana–logica che persegue uno scopo sociale: attraverso quell'anticipazione, l'uomo si richiama all'altro, al suo sguardo, all'istante in cui accade, e lo vede come simile e lo richiama come uomo, cioè costruisce con lui la sua appartenenza al concetto astratto di "umanità" e contemporaneamente — per negazione — rafforza il suo essere se stesso e non altro (umano e non non–umano).

La sensazione soggettiva astratta di "andare allo stesso tempo" con un certo altro, il ritmo nella sua radicalità riproduttiva, hanno nella sincronia la definizione più intensiva e astratta, e meno discorsiva.

Più ancora della pipa di Magritte, col suo gioco sui limiti della significazione, per la sincronia dovremmo pensare alla consustanziazione eucaristica protestante, dove il pane e il vino sono *contemporaneamente* la carne e il sangue di Cristo.

1.4. Ordinabilità. Il problema dell'Uno per Platone

> «Torniamo ancora una volta da capo e diciamo che cosa necessariamente saranno le altre cose diverse dall'uno se l'uno non è» «Diciamolo» «Le altre cose non saranno uno» «Già, come potrebbero?» «E neppure molti: se fossero molti, in essi vi sarebbe anche l'uno. Se nessuno di essi è uno, tutti sono nulla, sicché non saranno neppure molti» «Vero» «Poiché l'uno non è nelle altre cose, le altre cose non sono né molti, né uno» «No, infatti» «E non appaiono né uno, né molti» «E perché?» «Perché le altre cose non hanno alcuna partecipazione con nessuna delle cose che non sono, in alcun modo, né alcuna delle cose che non sono si trova presso alcuna delle altre cose. Ciò che non è non ha parte alcuna» «Vero» «E non vi è opinione di ciò che non è, presso le altre cose, né parvenza, e ciò che non è non potrà affatto diventare oggetto di opinione, in nessun modo, in relazione alle altre cose» «No, certo» «Se l'uno non è, neppure qualcuna delle altre cose viene pensata come uno e molti: senza l'uno è impossibile pensare ai molti» «Impossibile»
>
> Se l'uno non è, le altre cose non sono, né si possono pensare come uno e molti» «Pare di no» «Né simili, né dissimili» «No» «Né identiche, né diverse, né in contatto, né separate, né tutto quanto prima si è passato in rassegna come apparenza, nessuna di queste cose sono né appaiono le altre cose, se l'uno non è» «Vero» «Se dunque in sintesi dicessimo che se l'uno non è, nulla è, diremmo in modo giusto?» «Certo» «Si dica dunque questo, e si dica anche che, a quanto pare, che l'uno sia, o che non sia, esso stesso

> e le altre cose, rispetto a sé e fra di loro, sono tutto, in relazione ad ogni aspetto dell'essere, e non sono, e appaiono e non appaiono» «Verissimo».[19]

Fin dal dialogo platonico *Parmenide*, avente per oggetto i rapporti fra l'Uno e i molti, l'ontologia, la teologia e la logica si intrecciano nel campo dell'Uno. Quindi il senso e gli effetti dell'esistenza o inesistenza dell'Uno cambiano in base a come lo consideriamo: l'Uno può essere un concetto filosofico, religioso o epistemologico. In tutti e tre i casi assomma il Bello alla Verità e la Verità al Bene.

Nel *Parmenide*, gli *onkos* (i "molti" come "conglomerato" o "massa") sono incatenati nella gerarchia dell'Uno (il Bene) e, in questo sostenersi reciproco al suo interno, entrano nell'ordine dell'unità. "Ordine" deriva etimologicamente da *oriri*, cioè "nascita" (non a caso l'"oriente" è il punto da cui nasce il sole), ed è sempre ordine nell'Idea: quindi, letteralmente, gli *onkos* "rinascono" nell'Uno. Le parti assumono senso come totalità, ma soprattutto come Bene: come impulso delle parti a cooperare per farsi composizione, a costituire l'Uno. Solo a questo punto, da contingenti, diventano necessarie.

Sebbene abbiamo evidenza della spalla e riusciamo a farci star su cose come i vestiti, anche quelli invisibili come nel caso della fiaba di Andersen, in medicina si potrebbe dire che la spalla non esiste in sé e che è costituita da tre ossa diverse, omero scapola e clavicola (ognuna con un suo fascino etimologico: il "simile", il "sostegno" e la "piccola chiave").

Eppure, se manca la clavicola, non per questo non sarà più una spalla. Lo sarà finché ne avrà l'aspetto, cioè finché sarà visibilmente una spalla e non un piede o un omero.

Possiamo intendere così la questione dell'Uno in Platone. La spalla, come il mucchio nel paradosso del sorite[20], sono esempi di

19. Platone, *Parmenide*, 164b5–166c2.

20. Questo paradosso è un enunciato autoreferenziale tanto quanto il paradosso del mentitore, che abbiamo visto all'inizio. Il paradosso del sorite si

Uno che a un certo punto si palesa da sé dagli elementi che ingloba, un trucco della percezione umana che di punto in bianco *vede* l'Uno (Hegel direbbe "la misura") come un'autoevidenza.

Come vediamo il mucchio e la spalla così, all'impatto con un quadro per esempio, non vediamo le singole azioni che vengono compiute al suo interno, ma l'azione che il quadro rappresenta. Come nell'arte del presepe, in cui l'effetto sta nel modo in cui i personaggi di varia importanza sono disposti *armoniosamente* rispetto alla scena principale — incardinata sulla culla vuota–piena di Gesù.

Qui, ciò che è da cogliere, è la corrispondenza fra il concetto onto–teo–logico di ordine (che l'Uno implica) e il concetto estetico di composizione (in funzione di un effetto finalistico, destinale, teleologico, evanescente quanto l'Uno).

La ripetizione — anche il *Parmenide* è atetico e aporetico come *Al di là del principio di piacere* — che percorre il dialogo vede contrapposte due ipotesi speculari: quali sono le conseguenze per i molti se l'Uno è e quali se non è?

Diciamolo subito: per Platone, ai molti conviene che l'Uno sia. L'argomento verte sulla necessità di mantenere la dialettica Uno/molti per non cadere nel caos onkologico, pur sapendo che l'Uno ha uno statuto paradossale che lo rende inconsistente da un punto di vista logico. Se radicalizziamo tale inconsistenza e diciamo che l'Uno non è, i molti si moltiplicano, perdono ogni differenza e gerarchia, proliferano disordinatamente ed escono dalla onto–teo–logica dell'unità per entrare nella logica dell'*onkos* (l'*onkologia*), compiendo il percorso inverso della rinascita: una "rimorte"[21].

sintetizza in: quand'è che "un mucchio" è un mucchio? Da quale unità in poi (sassi, sacchi capelli, mattoni, parole, libri ecc.) è "un mucchio"?

21. Rocco Ronchi (*Zombie outbreak*, 2015) paragona gli onkos agli zombi (cioè ai "rinati morti", a differenza dei vampiri che sono rinati vivi come nosferatu o non–morti), che condividono fra le altre la caratteristica di non essere individuabili, di essere "orda" per definizione.

L'Uno, quindi, descrive la paradossale duplicità di non poter esistere logicamente, ma di essere necessario: è un concetto in cui, praticamente, bisogna credere, dato che l'Uno è fuori dal mondo come il sole dalla caverna e si mostra negativamente attraverso le copie del mondo (tra cui sofismi e paradossi, ombre e spettri[22]).

Questa necessità formale dell'Uno è del genere di quell'autoevidenza intuitiva su cui poggia la logica classica, che condiziona alla ricerca di una verità chiara ed evidente, totale e unitaria, anche se è diventato un connotato non–reale. Qui ritroviamo l'aspetto psicologico, epistemologico, cognitivo dell'Uno come oggetto *immaginario*, *ideologico*[23], in una parola come simulacro.

Il parallelo classico è con la rappresentazione teatrale. In teatro è necessario che la scena sia concentrata in un solo punto, cioè sul palco. Dall'anfiteatro, dove gli occhi degli spettatori possono incrociarsi oltre la scena, al teatro elisabettiano, dove si incorre nello stesso problema e in quello di poter vedere gli attori di spalle, si è arrivati al teatro moderno, disposto come una chiesa col palco al posto dell'altare, ma è sempre stato necessario che l'attenzione degli spettatori fosse attratta unitariamente dalla scena, perché al contrario, senza scena fissa e da fissare, gli occhi degli spettatori comincerebbero a esplorare, moltiplicandosi e distraendosi. Sostituendo gli sguardi degli spettatori agli *onkos* e la scena all'Uno è chiaro come sia l'unificazione scenica dell'attenzione a rendere possibile la rappresentazione di un testo: per constatarlo, bastereb-

22. A un livello percettivo e espressivo, l'Uno appare al soggetto come elemento esistenziale e inoggettivabile, dotato di tratti veritativi. Questa apparenza ne predispone il concetto all'utilizzo mistico. In questo caso, ciò che per Parmenide era proibitissimo (dire che l'Essere è nulla o ne deriva) diventa per Meister Eckhart *"purissima affirmatio et plenitudo termini affirmati"* per mezzo della doppia negazione. «Dio è realmente negazione della negazione […] e la negazione della negazione non è altro che affermazione […] la trascendenza dell'uno è verbalmente negazione» (L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino 2000, p. 236–237).

23. Zizek, *Cosa è L'immaginario*, il Saggiatore.

be trovarsi in teatro, al buio, col sipario aperto senza nessuno sul palco, udendo tutta la rappresentazione da degli altoparlanti senza potersi appoggiare al supporto scenico.

L'Uno resiste alla tensione dei molti a condizione di non sovraesporsi, di non darsi logicamente, di non mostrarsi. È il motivo del fallimento di tanto meta–teatro della scena sulla scena. L'Uno invece funziona come infrastruttura: come ci accorgiamo dell'esistenza dell'impianto elettrico solo quando premiamo l'interruttore e non si accende la luce, cioè quando il guasto interrompe l'automatismo, così l'esposizione dell'Uno significa che la sua infrastruttura non funziona.

Il significante esprime prerogative analoghe all'Uno, dovendo essere unitario, indivisibile e ordinabile in una gerarchia.

Secondo Derrida, Lacan attribuisce alla lettera di Poe questi tratti, che vengono conservati persino nel caso della sua distruzione. Si può attribuire questa feticizzazione del significante a quella particolare fase del pensiero di Lacan, dove la fonematizzazione del significante gli consente di dare un'interpretazione strettamente strutturalista di Freud, ma ciò non depotenzia la provocazione derridiana: se, al contrario di quanto affermato da Lacan, il significante potesse essere presente contemporaneamente in diversi luoghi non sopravverrebbe comunque il caos? Possono esserci più re o più papi per lo stesso dominio?

Questa provocazione, come teoria della rappresentazione, vale ancor di più se la applichiamo allo studio dei media: un significante divisibile e proliferante, capace di disseminarsi, non produce effettivamente il «collasso dei contesti»[24] dei social media o il «fascino della pura manipolazione e disperazione dell'indeterminazione radicale»[25] della moda?

24. Il "context collaps" (Boyd, 2008) prosegue col "context fragmentation" (Airoldi 2017), fino alla realtà delle nicchie di consumatori, nate dal collasso dei contesti e dal consolidamento dei frammenti derivanti.

25. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, 1976, p. 99.

Questa dialettica Uno/molti è il cardine di ogni comunicazione: combacia con l'ordine stesso in quanto circolarmente ordine dell'Uno, tanto che Parmenide può dire «non ha importanza da dove inizi il mio discorso, esso è come un cerchio, dovunque io cominci, dalla parte della verità o dalla parte delle opinioni umane, lo percorrerò tutto lo stesso » (*Sulla natura*, Fr. 5).

Una rappresentazione deve avere questa struttura teleologica di cui l'Uno è premessa e fine, cioè un riferimento autoevidente che funge da misura: le idee le si ordinano attorno, le copie discendono nello stesso ordine dalle idee, fino ai "molti" (che forse non esistono — "può esistere l'idea di un capello o del fango?" chiede Socrate, come se gli *onkos*, a differenza delle copie, non discendessero neanche da una idea, ma fossero lo *scarto* delle copie, il loro "plus–disvalore").

Contestualmente, l'unità del significante non è una realtà positiva, ma un epifenomeno della sua ordinabilità: la capacità d'impilarsi come mattoni sotto un significante–padrone (l'Uno), determina la necessità di quest'ultimo per i significanti e insieme prova il loro stato di evanescenza, dato che senza Uno perderebbero il loro posto.

È quanto accade in *1984* di Orwell, dove per il Grande Fratello la guerra è pace, la libertà è schiavitù e l'ignoranza è forza, e ciò determina la distopica realtà in cui vive l'angosciato protagonista Winston, che agisce circospetto e diffidente come se ogni volta dovesse capire cosa fare senza potersi appoggiare alle semplici evidenze: nel suo mondo psicopoliziesco, persino i bambini sono spie, la verità è instabile e le norme precarie.

1.5. Trasmissibilità. Il significante per Andersen

1.5.1. *Novità e abitudine: la verità come* spoiler

La serie tv *Orange is the new black* ha reso popolare l'espressione idiomatica "*… is the new…*". Nella serie significa che in prigione,

dove sono i protagonisti, il colore indispensabile perché va su tutto come il nero è l'arancione: è indispensabile indossare l'arancione in prigione. Nel tempo, l'espressione ha subito uno spostamento di senso per cui serve a esprimere un qualunque spostamento di senso da una cosa a un'altra, che viene definita "nuova" perché è la nuova depositaria di quel senso.

Orange is the new black significa che il canone ha cambiato colore. Spesso utilizziamo i colori come significanti, tanto che ogni colore ha il suo senso, come il verde a San Patrizio o il bianco ai matrimoni o la porpora nel senato romano, in modo che il significante e il suo significato siano univoci e la loro applicazione rituale.

Il connotato di novità, quindi, si capovolge nel suo opposto: la novità serve a conservare il valore di senso precedente.

Come sappiamo, il significante è l'agente della ripetizione e ogni ripetizione è ripetizione di un significante. Un significante incapace di significato può essere ripetibile (lo scioglilingua), ma non trasmissibile (non a caso gli scioglilingua non hanno senso: o non hanno trama o se l'hanno non vengono raccontati ma recitati). Nel discorso, invece, ci si serve della forma del significante proprio per rendere trasmissibile il senso da un individuo all'altro: se immaginiamo il discorso come una metafora, il significante è l'immagine usata nell'enunciato (*il cielo piange*), il significato è il concetto espresso (*piove*) e il suo effetto di senso è l'enunciazione (*piove malinconicamente*). Questo senso che viene trasmesso è la significazione modale (potremmo dire stilistica) dell'esperienza soggettiva empirica. Questa trasmissione di senso per mezzo del significante è ciò che tiene in piedi tanto la relazione micro–individuale (es. il discorso amoroso) quanto la relazione macro–sociale (es. il discorso politico).

Vedremo praticamente il significante all'opera come agente della ripetizione, e quindi della trasmissione e della relazione individuale e sociale, analizzando il caso limite contenuto in una celebre fiaba di Hans Christian Andersen, *I vestiti nuovi dell'imperatore*, in

cui il significante comparirà al posto di qualcosa, prima che l'ostensione lo annulli. Per immaginare al momento il concetto, si pensi al bambino alla fine della fiaba: urla che l'imperatore è nudo e tutti ridono, mentre l'imperatore fa la figura dello stupido. In pratica, è come se l'imperatore avesse allestito un'illusione collettiva per il proprio godimento narcisistico e il bambino l'avesse *spoilerato*, "spogliato", messo a nudo. Il "potere del re", che si vede nel fatto di potersi prendere la stravaganza di andare in giro nudo senza che nessuno osi dirgli la verità, è il senso sottinteso al significante e al complicato giro che fa prima di scomparire, cioè fino a che il bambino non dice che i "vestiti nuovi" non ci sono, sovraesponendo il sottinteso (cioè, che tutti i sudditi ossequiano il potere, ripetendone il discorso) e cancellandolo, *spoilerandolo* (cioè, il momento liberatorio della risata collettiva).

1.5.2. *Andersen con Freud*

La prima cosa che dobbiamo tenere presente è che ci sono pochissimi e spesso pleonastici discorsi diretti nella narrazione e che la trama scorre lungo i monologhi interiori dei personaggi.

Solo in due occasioni viene detto qualcosa di decisivo: quando i due truffatori propongono i vestiti al re e quando il bambino lo dichiara nudo.

La storia è riassumibile così. Un re vanesio viene avvicinato da due finti sarti che gli propongono dei vestiti nuovi col potere di essere invisibili per incapaci e stupidi. Il re accetta e dà ai truffatori ciò che occorre per confezionarlo. Dopo un po' di tempo, il re — curioso dell'avanzamento dei lavori — manda un ministro vecchio e fidato a controllare (notiamo qui come il desiderio di vedere i vestiti diventi parte integrante del credere di vederli).

Il ministro non vede niente, ma sa dei loro poteri e, per paura di passare da stupido, torna dal re a riferire che i vestiti sono eccezionali e che il lavoro procede. Il re, non soddisfatto, qualche tempo

dopo manda un altro dignitario, col quale si ripete quanto accaduto al ministro: anche lui tornerà dal re a ragguagliarlo sull'avanzamento del lavoro e sulla bellezza delle stoffe.

Il re riceve così ben due testimonianze del potere dei vestiti: ora, se ammettesse di non vedere nulla, passerebbe lui da stupido.

Come se non bastasse, il re decide di andare personalmente a vedere cosa c'è sui telai dove i due truffatori fanno finta di lavorare, e si fa accompagnare dalla sua corte: si mette da solo nella condizione di non poterli non vedere, davanti a tutti (così la corte e il re si rimpalleranno, rafforzandosela a vicenda, questa illusione).

A questo punto, davanti ai telai vuoti, mentre la corte si profonde in esclamazioni di meraviglia per la bellezza dei vestiti, i due dignitari che il re aveva precedentemente inviato, gli domandano se non la trova bella anche lui. Il re dice che è bella, non potendo dire il contrario dato che tutti sembrano vederla, e dicendo ciò rafforza l'inganno negli altri, che pensano: se anche il re la vede, non posso non vederla. L'illusione si propaga, tanto che i nuovi portentosi vestiti divengono oggetto di curiosità e attesa per tutti i sudditi del regno.

L'effetto di questa illusione assume tratti fantasmagorici quando, addirittura, il re dà ai due truffatori una grande onorificenza alla vigilia di una cerimonia in cui si mostrerà a tutto il regno coi suoi vestiti nuovi. I due lavoreranno anche di notte (alla luce di 16 candele!) per finirli per la cerimonia.

Il racconto si conclude col re che fa la sua uscita pubblica e tutti che si complimentano, finché il bambino non dirà che è nudo e tale frase pronunciata innocentemente farà il giro del pubblico, imponendosi come verità. Infine, vediamo il re che continua impassibile la sua sfilata fra le risate, paradossalmente, per non perdere la faccia.

I nodi di questo racconto sono riassumibili in: vestiti nuovi, telaio vuoto, re nudo.

Il loro spostamento di senso è fra vedere e non–vedere: i vestiti, a seconda che si vedano o no, cambiano lo statuto dell'osservatore.

Il telaio appare vuoto ai dignitari che lo vanno a controllare per conto del re, per poi riferirglielo pieno (obbligando di fatto il re a vederli a propria volta). Infine, il re compare nudo, non tanto perché sia nudo, ma perché lo dice l'innocente, autorizzando tutti a dire l'indicibile rimanendo innocenti a loro volta in quanto ripetono solo la verità già detta.

I sarti preparano un significante vuoto (diciamo V, come vestito e come vuoto) perché conoscono il valore di scena che può avere la parola del re: se il re dice che il vestito c'è, che il significante è pieno di un dato significato, anche i sudditi lo vedranno pieno, cioè ne accetteranno il significato. Questa catena di spostamenti dà alla V, nient'altro che un segno, il suo potere su tutti i personaggi del racconto tranne i truffatori e il bambino.

Il meccanismo mimetico visto nel pari e dispari opera anche qui, in maniera intrinsecamente ostile come mostra la sua declinazione nella dialettica hegeliana di signore–servo: il re è in una posizione di potere paradossale, in cui, privo di ogni corazza e al massimo della sua vulnerabilità, è allo stesso tempo protetto dal sottinteso per cui tutti devono vederlo vestito: la sua invulnerabilità non deriva da una percezione sbagliata dei sudditi, ma dalla loro attiva partecipazione a trattarlo come se fosse invulnerabile.

Questo meccanismo produce un loop logico che non si può rompere con un ragionamento logico: come si può argomentare che è nudo? Ogni arma è insufficiente con questa invulnerabile nudità, infatti, il bambino non escogita nessuna sottigliezza per dimostrarlo: lo dice e basta ed è la conseguente reazione collettiva a spezzare il loop, è il riso liberatorio che dichiara il segreto svelato.

Come ogni *spoiler*, però, il riso potrebbe capovolgersi in un linciaggio. Tutti sanno o di essere stolti che hanno creduto all'esistenza di simili magie o di essersi comportati da ipocriti, come gli adepti di un santone quando scoprono che è un truffatore. In un'altra situazione, non in una fiaba, il bambino non sarebbe stato messo a tacere per consentire ai sudditi di continuare la recita?

Le fantasie (l'immaginario, direbbe Lacan) ingannano i sensi dell'individuo nello stesso modo in cui il significante esercita il suo potere di ripetizione sul soggetto. Il re, per il fatto stesso d'esser trattato come fosse vestito, è a tutti gli effetti *vestito*. Essere nudo, mentre tutti lo trattano come fosse vestito, non altera — e semmai comprova — la sua autorità.

Questa è la prospettiva binaria in cui il significante è il vuoto portatore (portalettere, direbbe Derrida) di un certo valore, è la x che sta per l'incognita, ed è la sola cosa con cui entra in contatto il soggetto: finché il sottinteso e il significante "vestiti nuovi" rimarranno tali, il re sarà vestito anche se nudo.

Ma a questa fantasia il bambino non sembra partecipare. Lui vede un uomo nudo, che per caso è anche il sovrano, andare in mezzo fra uomini vestiti. Probabilmente lo stesso effetto che gli avrebbe fatto un cavallo vestito da sovrano. Ciò a cui il bambino non è suscettibile è l'inversione logica a cui i sudditi sottostanno quando, lasciando al sovrano il ruolo di significante–padrone della realtà, ne accettano gli spostamenti, la trasmissione, da un significante al suo opposto per definire la stessa incognita. Come nel caso del Grande Fratello di Orwell, per il quale "la guerra è pace": in questo caso nessuno corregge il sovrano, perché anche i bambini sono spie e i loro *spoiler* gli sono graditi.

Osserviamo meglio la cornice del racconto, provando a smontarne le parti con qualche domanda.

Che tipo di regno è quello in cui, per paura delle conseguenze, i dignitari più fidati del sovrano preferiscono compiacerlo fino alla stupidità piuttosto che dirgli che si è fatto imbrogliare?

E se nello stesso regno il popolo accorresse in massa per vedere il proprio re sfilare coi suoi nuovi vestiti, come non succede neanche in Nord Corea, cosa dovremmo pensarne?

Un simile monarca, permaloso e assenteista (dato che passa più tempo a cambiarsi d'abito che a governare, come scrive Andersen), può pensare che il suo popolo non sia per definizione incapace o sciocco?

Il re può aver pensato che, mettendo su una simile scena, il suo popolo sarebbe stato obbligato a vederlo nudo?

Nella conclusione, dopo che ormai il bambino ha detto "è nudo", il re continua la sua passerella pavoneggiandosi ancor di più nel paradossale tentativo di non coprirsi di ridicolo col fallimento della passerella stessa: non usa un autoinganno per continuare a sfilare nel suo teatro perverso, che evidentemente non è noto al bambino come invece sembra essere noto ai sudditi compiacenti?

Su uno stesso asse del racconto si dispongono i truffatori e il bambino, unici esterni a V.

Se il bambino è la versione benevola del folle — entrambi innocenti rispetto a ciò che dicono, irresponsabili, ma per questo canali privilegiati di verità — allora i truffatori sono la versione malevola del bambino: l'innocenza la si vede nell'articolazione stessa della truffa, che non è una truffa in senso proprio, che non vende una copia per originale e, anzi, non propone niente. O meglio, propone il niente e dice che ha un certo valore, attendendo la risposta dell'altro, che non ha davanti a sé neanche un oggetto contraffatto o sopravvalutato che lo aiuti a ingannarsi: s'inganna sul niente proprio perché vuole.

L'innocenza con cui il bambino parla è la stessa dei truffatori, che candidamente chiedono al re se vuole comprare il loro nulla e si sentono rispondere "sì". Al limite si tratta di un gioco d'assenza, come prendere un the inesistente con le bambole. Nemmeno un gioco di prestigio, ma per il prestigio, come possono essere definiti il mercato dell'alta moda o quello dell'arte–spettacolo contemporanea.

La truffa al limite potrebbe trovarsi nel dare il potere di scoprire stupidi e inetti a questo nulla, ma anche su questo bisognerebbe intendersi, perché il nulla a volte può distinguere un ottuso da un saggio, come insegnano i *koan* zen: i sudditi che hanno detto al re di vedere i vestiti sono saggi, benché ipocriti, e il re ne ha così la conferma.

Dove sarebbe la truffa, allora? Non sarebbe stato un segno decisamente più grave d'idiozia mettere a rischio la propria vita per dire la verità su un'eccentricità del re al diretto interessato?

Lo spostamento dell'innocenza, dai truffatori al bambino, determina la vicenda perversa del re, confezionata alla luce di *seksten lys* (cioè, "sedici candele" il cui valore è forse inghiottito nell'oblio: nel 1816 muore il padre di Andersen, a 16 anni — quando è ancora semi–analfabeta — incontra re Federico VI di Danimarca che gli paga le spese del primo vero corso di studi della sua vita, alla stessa età scrive quello che è considerato il suo primo racconto "La candela di sego" ecc.).

1.5.3. *Il significato zombie*

Nell'approfondire il discorso torneremo su questa fiaba. Intanto abbiamo visto come la disposizione dei suoi significanti è tutta dovuta al significante "vestiti nuovi". Dai vestiti reali, il re (in quanto significante–padrone) trasferisce il suo potere e il suo prestigio addirittura su dei vestiti irreali, senza per questo perdere il loro effetto di verità: quando tutti ripetono che i vestiti irreali sono reali, indicano il posto della verità nel significante "vestiti nuovi", con una dinamica molto simile a quella di "…is the new…". Come quest'ultimo rappresenta il passaggio a nuova forma del già visto, così i vestiti nuovi non significano altro che i sudditi devono continuare a sottostare al potere del re sotto la forma nuova della nudità.

Di fatto, il significato, col suo portato soggettivo, non ha modo di ripetersi uguale; mentre la materialità del significante, ripetibile senza variazione, fa da corpo alla verità. Il senso della metafora hegeliana della piramide si precisa non a caso nell'analogia fra la tomba (che è lì "in nome" di un corpo ridotto a nulla) e il significante (che svolge la stessa funzione nei confronti di un altrettanto deperibile significato): più semplicemente, il significante è qualcosa che sta a prescindere dal significato, come la piramide a

prescindere dal corpo, e come la piramide è qualcosa di materiale che serve a trasmettere inalterato non un senso ma la sua auto-referenzialità di significante, né più né meno come una lettera dell'alfabeto.

Capitolo II

Historia dell'autoinganno

Non c'è arma della tua volontà individuale che,
maneggiata da altri, non si ritorca subito contro di te
R. Vaneigem

Come detto all'inizio, la "storia" ha molto a che fare con l'immagine. È letteralmente una "indagine visiva" (etimo di *historia* è: "vedo, giudico, riconosco"), ossia una visione panoramica sui fatti per mezzo delle testimonianze. Attraverso la radice i– (con o senza h–) che significa "vedere", la parola *i–storia* è imparentata con la parola *idea*. Sembrerebbe che a un certo punto, dall'ispezione delle testimonianze, si sollevi una visione che rende percepibile l'idea che ha guidato l'azione storia e ora rende comprensibili i suoi reperti.

Non ci limitiamo mai solo a raccogliere una storia, a ricostruirla, ma la *istoriamo*[1], ossia la "storifichiamo". Se è vero che le testi-

1. Nella grafia di Historia, l'H integra la I dell'*inganno* e quella dell'*istoria* e segnala così la sua parzialità originaria. La storia degli autoinganni coincide con la storia della verità. Sintetizziamo così il concetto derridiano di *historia* esposto in *La voce e il fenomeno*, di cui riportiamo in breve l'argomento: «Perché l'epoca della *phonè* è l'epoca dell'essere nella forma della presenza?» (p. 112); «Il passaggio all'infinito nell'idealizzazione dell'oggetto fa tutt'uno con l'avvento "storiale" della *phonè*. […] Che la storia dell'idealizzazione, cioè la "storia dello spirito" o la storia semplicemente, non sia separabile dalla storia della *phonè*, ciò restituisce a quest'ultima tutta la sua potenza di enigma» (Ivi, p. 113); «Dato che la traccia è il rapporto dell'intimità del presente vivente al suo fuori, l'apertura all'esteriorità in generale, al non–proprio, ecc., la *temporalizzazione del senso è fin dall'inizio del*

monianze trasmettono segni determinati attraverso cui risalire alle storie, è pure vero che non potendo parlare, siamo noi a parlare e a scrivere al loro posto.

La metafora più corretta sarebbe quella fotografica, come fattualità tecnica (la creazione della macchina fotografia), ottica (l'equivalenza con l'occhio), scenica (la scena della camera oscura), ipno–estetica (l'affiorare di fantasmi su superfici circoscritte come pellicole e carta fotografica da un altrove che ha consistenza di sogno). L'Historia affiora alla vista, in scena, incorniciata da un'origine perduta in abisso, come un'immagine appare su una lastra fotografica o attraverso un foro stenopeico.

La storia, prima di costituirsi come idea per mezzo della scrittura, viene immaginata come fatto in base a una testimonianza, e tale visione e tale intenzionalità — non apparendo come significante nell'iscrizione — non appaiono come idealità e scompaiono alla vista del soggetto destinatario dell'iscrizione. Questo processo di evanescenza (o spettralizzazione) diventa rilevabile quando, per esempio, la testimonianza c'è ma è continuamente negata, come nel caso del silenzio.

Per questo, le discipline che stiamo esaminando, non possono prescindere dalla problematizzazione già svolta filosoficamente, e ciò ci riporta ai dilemmi su come distinguere fra immagini e storie vere e false e se tale distinzione è materialmente (cioè linguisticamente) possibile.

Un caso limite in cui questi piani — separabili su un piano convenzionale — letteralmente implodono uno nell'altro è quello della mafia siciliana, studiata per la prima volta dall'antropologo G. Pitré (1841–1916).

gioco "spaziatura". […] Il "tempo" non può essere una "soggettività assoluta" precisamente perché non la si può pensare a partire dal presente e dalla presenza a sé di un ente presente. […] La temporalizzazione è ad un tempo il potere e il limite stesso della riduzione fenomenologica. […] *La riduzione fenomenologica è una scena*» (Ivi, p. 124). O, in *La disseminazione*, «la scena dunque non illustra nient'altro che la scena, l'equivalenza del *teatro* e dell'*idea*» (p. 231).

Se la menzogna decade è perché non si riescono a porre domande alle risposte date, alle tracce e ai reperti. Lo storico deve essere familiare con la loro costitutiva abilità nel tacere se non nel mentire. Lungi dall'essere un'operazione semplice, il mentire non è solo un disturbo sulla traiettoria lineare della verità, anzi, questa fama andrebbe corretta: mentire è un'operazione che dà per presupposta una conoscenza della verità così intima da essere impossibile, è un'operazione che supera il vero.

Quando *istoriamo* dovremmo essere cauti e ricordare che stiamo lavorando con un materiale precario, forgiamo la forma (cioè la domanda) che una certa testimonianza (o risposta data) assumerà e lo facciamo a nostra immagine e somiglianza, mentre l'errore automatico è proprio quello di considerare autoevidente il dato e conseguente la domanda. Al contrario, la domanda ricontestualizza in primo grado il dato e, quindi, in secondo grado, la risposta.

Dar per scontato che la verità sia chiara ed evidente, cioè certa e formale, ha avvilito l'unico spazio di autonomia che l'uomo ha rispetto al significante: lo spazio in cui, invece di ripeterlo come quando lo inscena, può interrogarlo, ossia lo spazio filosofico. Quando parliamo d'interrogare il significante, dobbiamo segnalare di essere sulla soglia fra il gioco di prestigio, il gioco d'azzardo e il gioco paranoico. Per porre una domanda al significante sul significante occorre tenere conto delle "laboriose inezie" che costituiscono la verità. Di una simile elaboratezza, c'è traccia in un campo peculiare, in cui ritroviamo l'effetto di ordine del significante, legato indissolubilmente al suo habitat giuridico, in una situazione in cui la verità è necessariamente non–totale e sintomatica, e si esprime col silenzio: il campo dell'omertà mafiosa, dove salta la prevedibilità della logica binaria e si apre un abisso costituito dalla imprevedibilità del senso, sino alla paranoia.

> L'interpretazione dei segni, dei gesti, dei messaggi e dei silenzi costituisce una delle attività principali dell'uomo d'onore. E di conseguenza del

> magistrato. La tendenza dei siciliani alla discrezione, per non dire al mutismo, è proverbiale. Nell'ambito di Cosa Nostra raggiunge il parossismo. L'uomo d'onore deve parlare soltanto quando gli viene rivolta una precisa domanda e solo se è in grado e ha diritto di rispondere. Su tale principio si basano i rapporti interni alla mafia e i rapporti tra mafia e società civile. Magistrati e forze dell'ordine devono adeguarsi. […] Parliamo del più e del meno e a un certo punto lui dice: "non ho più sigarette". Gli offro il mio pacchetto: "Lo tenga pure, signor Buscetta, arrivederci a domani". Il giorno seguente il pentito ha tenuto a precisare: "Ho accettato ieri le sue sigarette perché era un pacchetto già aperto. Ma una stecca o anche qualche pacchetto intero non li avrei accettati perché avrebbero significato che lei intendeva umiliarmi". […] Un altro esempio conferma la razionalità delle regole su cui si basa la mafia. È norma che il figlio di un uomo d'onore ucciso da Cosa Nostra non possa essere accolto nell'organizzazione cui apparteneva il padre. Perché? Per il famoso obbligo di dire la verità. Nel momento in cui entra a far parte di Cosa Nostra, il figlio avrebbe il diritto di sapere perché suo padre è stato ucciso, il diritto di esigere spiegazioni sarebbe fonte di grossi problemi. Allora si è deciso di vietarne l'ammissione proprio per evitare di doversi trovare nella necessità di mentirgli.[2]

In questa condizione d'impossibilità di ogni comunicazione diretta, manca l'immagine totale illusoria di una verità da perseguire mentre l'altro, l'interrogato, rivela col silenzio di conoscere pieghe della verità che ci sfuggono. Per rendere questa condizione perlomeno vivibile, è necessario non mentire, non parlare se non interrogati, non parlare se non si è autorizzati — si trasforma la comunicazione in un codice: la regola è di non cifrare un messaggio falso, perché per definizione ciò che è cifrato è vero e ciò che non è cifrato è falso. Che scopo avrebbe rendere illeggibile un messag-

2. G. Falcone, *Cose di Cosa Nostra*, Bompiani, Milano 1991, pp. 49, 52, 61. Per approfondimento: cfr. E. Goffman, *L'interazione strategica*, il Mulino, Bologna 1988, cap. 1.

gio falso, in una situazione in cui ciò che compare in bella vista o è un inganno o non ha nessuna importanza? Nel caso della lettera, il significante vuoto, la sovraesposizione, cancella l'evidenza; nel caso del mafioso il carico di senso del significante, la messa *en abyme* del senso, del sottinteso, del non detto, del silenzio, si traduce in una ricerca paranoica di senso, che non è una "follia", bensì segue gli assiomi morali di una ana–logica perennemente istoriata sullo sfondo della morte.

2.1. Incompletezza. José Ortega y Gasset e la verità

> L'uomo è innanzitutto qualcuno che sta in un corpo e che in tal senso — notate bene, unicamente in tal senso, *è* solo il suo corpo. E questo fatto semplice ma irrimediabile decide della struttura concreta del nostro mondo e, con ciò, della nostra vita e del nostro destino. L'uomo si trova per tutta la vita nel suo corpo. I pitagorici avevano ragione da vendere nel giocare intorno al vocabolo: un gioco di parole che non facevano per ridere e divertirsi, ma seriamente, dolorosamente, drammaticamente, melanconicamente. Dato che in greco corpo è *sôma* e tomba è *sêma*, ripetevano *sôma sêma*, corpo–tomba, corpo–carcere. Il corpo […] fa di me inesorabilmente un personaggio spaziale. Mi mette in un posto e mi esclude da altri […] mi esilia dal resto. Ma ciò comporta automaticamente qualcosa di nuovo e di decisivo per la struttura del mondo. Io posso cambiare di posto, ma — qualunque esso sia — sarà il mio "qui". A quanto pare, *qui* e *io*, *io* e *qui* siamo inseparabili per tutta la vita. […] Che cosa sia il mondo fisico non lo sappiamo. Neppure sappiamo cosa sia un mondo obbiettivo, un mondo cioè che non è solamente quello di ognuno, ma quello comune a tutti gli uomini. Tale legge dice che il mondo è una prospettiva.[3]

3. J. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, Armando Editore, Roma 2001, p. 76–77.

Verità significa che le cose son messe allo scoperto: tale è il significato letterale del vocabolo greco che designa la verità — *alétheia*, *aleutheúein*, cioè spogliare. Quanto al termine latino e nostro — *veritas*, *verum*, verità — esso deriva probabilmente dalla radice indoeuropea, *ver*, che significa "dire", da cui *verbum*, verbo. Non si tratta però di un dire qualsiasi, ma quello più solenne e grave, un dire religioso in cui chiamiamo Dio come testimone delle nostre parole; insomma, un giuramento. Il tratto specifico di Dio è che […] il suo compito, quando lo indichiamo come testimone del giuramento, sta nel lasciarci soli con la realtà delle cose, di modo che tra queste e noi non ci sia niente e nessuno che le veli, le copra, le simuli o le occulti; il non esserci niente tra esse e noi, ciò è la verità.[4]

[Le opinioni dominanti, diverse da quelle particolari,] sono usi stabiliti; il che significa che non hanno bisogno di appoggio o sostegno da parte di individui o gruppi determinati, ma che viceversa si impongono a tutti, esercitano su tutti una pressione. Questo è ciò che mi induce a denominarle "vigenze". […] Il *fenomeno sociologico fondamentale che è la vigenza* si trova nella opinione pubblica ed in ogni uso. È quindi il carattere più sostanziale del fatto sociale e della società come insieme di fatti sociali e non consiste nella adesione individuale più o meno numerosa. Il successo della sociologia dipende dalla chiarezza di questo concetto. Quando qualcosa è un uso non dipende dalla adesione degli individui; anzi, è un uso proprio perché s'impone ad essi.[5]

Vedere è un'azione a distanza. E ciascuna delle arti adopera un apparecchio di proiezione che allontana le cose e le trasfigura. Nel suo schermo magico le contempliamo come esiliate, inquiline di un astro irraggiungibile e assolutamente remote. Quando manca questa "disirealizzazione", si determina dentro di noi un'esitazione fatale: e non sappiamo se viverle, le cose, o contemplarle. Davanti alle figure di cera tutti abbiamo sentito un particolare diagio. E questo

4. J. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, p. 94.
5. J. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, p. 218–219.

> proviene dall'equivoco che è insito in esse stesse, e c'impedisce di adottare in loro presenza un atteggiamento chiaro e coerente. Allorché le sentiamo come esseri vivi, ci burlano scoprendo il loro cadaverico segreto di manichini, e se le vediamo come finzioni sembrano palpitare irritate. Non c'è modo di ridurle a mero oggetto. A osservarle, ci fa spavento sospettare che sono invece esse che ci stanno osservando. E finiamo col sentire repellenza verso quella specie di cadaveri che si fanno in affitto. La figura di cera è il melodramma puro. Mi pare che la nuova sensibilità sia dominata da una ripulsa dell'umano nell'arte, assai simile a ciò che sempre ha sentito l'uomo intelligente di fronte alle figure di cera. Viceversa la macabra burla di cera ha entusiasmato sempre la plebe.[6]

Come aveva intuito il sociologo Ortega y Gasset in *L'uomo e la gente* (1939), mentre una tigre non può perdere la sua "tigrità" neanche se volesse, un uomo — se non pensa, se non si *ensimisma*, se non si "immedesima", cioè se non entra in se stesso ogni tanto — può perdere la sua "umanità": la sua eccentricità lo mette nelle condizioni di poter sempre perdere e dover sempre cercare se stesso.

Nell'*argot* di matrice fenomenologica, il soggetto è per definizione "ex–centrico", alienato e prospettico, privo di una posizione propria. Il suo collocamento nel discorso, l'adattamento, ha origine dalla negazione dell'altro, il che lo dispone automaticamente alla dialettica io/altro[7] come momento fondamentale di identificazione: cioè il consolidamento della soggettività individuale non può non passare da un momento di "incontro" con l'altro in cui parto volendo differenziarmi da lui, dicendomi che io non sono l'altro.

6. J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Luca Sossella Editore, Roma 2005, p. 41.

7. O, con Spinoza, dicendo "determinatio est negatio", sottolineiamo questa condizione di continua ricerca come condizione di determinazione: io devo determinarmi come io e negare d'essere altro, la condizione del soggetto è di essere non–altro e "perseverare" nell'essere se medesimo.

Come direbbe lo scrittore situazionista R. Vaneigem, «nulla possiede abbastanza ricchezza da non dover essere incessantemente arricchito»: il soggetto è in costante arricchimento, alla costante ricerca di prove della sua "medesimezza" o, come direbbero i filosofi medievali, della sua "ipseità".

Questa necessità dell'*ensimismamiento*, dell'immedesimazione, per non perdere la propria identità umana è la conseguenza diretta dell'incompletezza della verità, che qui si traduce nell'impossibilità per il soggetto di accedere a una dimensione dove la verità su di sé sia totale, senza traccia di inganno, così come pure a qualunque "psicologia dell'io".

La verità è assoggettata alla morfologia del nostro corpo, per guardarla non abbiamo che due occhi, capaci di una visione massima di 180° attraversata dalla parallasse[8]: fatalmente, se il soggetto cambia approccio epistemologico, l'oggetto cambia il suo statuto ontologico.

Per riprendere la menzogna bisogna imparare a padroneggiare l'instabilità della verità che ci si presenta. Ogni angolo buio, ogni angolo cieco, hanno in serbo una minaccia nascosta: il visibile, il positivo, non ha tanto il potere di eliminare il negativo, quanto di disporlo in una logica prevedibile. La verità non ha un effetto positivo, ma oppositivo. Scontato questo rimane da considerare il carattere proliferante del non–visibile, il sentimento perturbante trasmesso dall'indefinito: ciò che nella letteratura filosofica è chiamato il "potere del negativo".

I maggiori fulcri d'incertezza e d'instabilità della verità sono frutto di una parallasse originaria a causa della quale lo sfondo on-

8. «Il risvolto filosofico da aggiungere è che la differenza osservata non è semplicemente "soggettiva", poiché lo stesso oggetto che esiste "là fuori" viene visto da due posizioni o punti di vista differenti. Sono piuttosto il soggetto e l'oggetto ad essere, come avrebbe detto Hegel, intrinsecamente "mediati", di modo che un cambiamento "epistemologico" nel punto di vista del soggetto riflette sempre un cambiamento "ontologico" nell'oggetto stesso» (S. Žižek, *La visione di parallasse*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2003, p. 28).

tologico dell'oggetto si modifica in base alla posizione che il soggetto assume rispetto all'oggetto stesso[9].

Nella morfologia della visione umana, la binarietà è un tratto essenziale. L'asse semantico visibilità/non–visibilità rispecchia la struttura bioculare a 180°, in cui i 360° della visione complessiva sono divisi in due emisferi anteriore/posteriore. Se già così la visione risulta divisa a metà fra visibilità–anteriore e non–visibilità–posteriore, la morfologia bioculare della prima metà determina l'effetto di parallasse in cui la visione di un oggetto cambia rispetto allo sfondo se cambiamo punto di osservazione. La visibilità è di conseguenza residuo dell'invisibile. La ripercussione è morale e politica non meno che logica.

Per averne un esempio, nel film *Ferro3* (2004) di Kim Ki–duk. si vede il protagonista Tae–suk mentre di allena in prigione per sviluppare una tecnica di illusione ottica, che in seguito gli permetterà di far credere a una guardia di essere evaso, mentre è dietro di lei. In un'altra scena, Tae–suk sfrutta la stessa tecnica per vivere insieme alla sua innamorata Sun–hwa, muovendosi letteralmente alle spalle di suo marito.

Un esperimento, che chiameremo *Non–prank*, che si può fare sulla incompletezza della verità, sempre traducibile nella suddetta scansione binaria, è semplice e si può proporre come gioco tra amici.

Il *Non–prank* consiste nel dire con tono naturale e sincero a una persona (che può essere un collega, un partner, un amico ecc.) che

9. L'effetto di parallasse, particolarmente utile nel discorso sulla verità, diventa necessario in rapporto alla propaganda politica per capirebbe concetto della formula "arma di distrazione di massa". I temi di destra sulla immigrazione incontrollata o i temi di sinistra sul ritorno al fascismo ne sono un esempio, poiché pongono un oggetto fra il soggetto e lo sfondo generale degli eventi innescando la parallasse: da questo momento, in base a come il soggetto si porrà rispetto a questi oggetti–temi, cambierà la sua visione della situazione generale e dunque lo statuto ontologico degli oggetti–temi stessi.

è non–bugiarda. A questo punto potrebbe rispondervi "Nel senso che sono sincero, quindi…" e allora dovete essere convincenti e ribadire "Sì, sei un non–bugiardo".

A questo punto potrebbe seguire una domanda: "Ma perché dici — in che senso lo dici — che sono non–bugiardo?". Oppure potrebbe esserci un'altra risposta: "Appunto, non–bugiardo, cioè sincero". Il risultato è indifferente.

Per il solo fatto che dica qualcosa o cali il silenzio, è il desiderio iniziale di chiarire il "non–bugiardo" che manifesta un sintomo latente che sarebbe stato assente se gli aveste detto in modo diretto che lo considerate una persona sincera. A questo punto potete dichiarare l'esperimento al vostro interlocutore e gli si può chiedere cos'ha pensato quando all'inizio credeva che davvero lo aveste definito "non–bugiardo".

A grandi linee, il ragionamento è se sono non–bugiardo, cosa sono? E avrà inferito che probabilmente era il contrario di bugiardo (essere sincero), ma ha comunque tenuto a chiarirlo, avendo davanti a sé la scelta: o essere il contrario di bugiardo (sincero) o essere la sua contraddizione (cioè essere qualunque altra cosa tranne che bugiardo, ma magari complementare a bugiardo, essendo tanto la complementarità quanto la contraddizione dei sub–contrari del quadrato semiotico che sottendono).

Se ne può dedurre che la negazione iniziale (*non*–bugiardo) investe l'altro di un'instabilità logica e di un conflitto psicologico — sintomi del quale sono: l'effetto di straniamento iniziale, la perplessità che la formula solleva, la resistenza che oppone alla significazione la negazione che anti–evidenzia — adoperando l'effetto dei sub–contrari, contraddittori del positivo e complementari del negativo. Quando mettiamo l'altro immediatamente davanti alla non–totalità del significante, nel linguaggio logico del significante, non gli permettiamo di "arricchire" quel significante col suo determinare/negare in quanto è già negato. In questa condizione all'altro non resta che domandare e domandare e domandare ancora, fino a fare

quadrato attorno a cosa volevamo significargli, in \Verità[10], dicendogli che è un non–bugiardo.

2.2. Messa in scena. Erving Goffman e la rappresentazione

> Sto adoperando la parola "rappresentazione" per indicare tutta quell'attività di un individuo che si svolge durante un periodo caratterizzato dalla sua continua presenza dinanzi a un particolare gruppo di osservatori e tale da avere una certa influenza su di essi»[11]. «Quando è in presenza di terzi, l'individuo puntualizza tipicamente la propria attività con segni che accentuino in modo teatrale fatti che altrimenti potrebbero passare inosservati o apparire oscuri. […] Si può rilevare che nel caso di certi status, la resa teatrale non costituisce alcun problema, poiché certi atti che sono strumentalmente essenziali per il compimento della funzione principale inerente ad un determinato status, sono contemporaneamente molto adatti — dal punto di vista della comunicazione — a trasmette con efficacia le qualità e gli attributi affermati da colui che sta agendo. I ruoli dei pugili, dei chirurghi, dei violinisti e dei poliziotti costituiscono altrettanti esempi di questo fenomeno. Queste professioni permettono una tale messa in scena che i loro migliori esponenti — lo siano essi nella realtà o solo nella finzione — diventano famosi e occupano un posto speciale nelle mitologie organizzate dei mass media.[12]

10. La barra obliqua parallela al gambo della V è qui per sintesi come l'H di *historia*: la barra delimita il margine di visibilità in cui il soggetto osserva la verità. Una verità con un supplemento equivalente, che può celare di tutto, collocato alle spalle del soggetto che vede la verità, e che si collega alla verità per mezzo di un margine minimo intermedio (lo spazio dei piedi del soggetto, che inciampano nella verità). Alla fine, l'inclinazione verso la verità si può considerare come una *distrazione* dalla non–verità, dove molte cose di continuo accadono. A sinistra della barra obliqua c'è l'angolo cieco alle spalle del soggetto, a destra c'è il lembo visibile di verità che il soggetto prenderà per la totalità della verità.

11. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969, p. 33.

12. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, p. 42–43.

> In sociologia si è soliti studiare l'individuo in funzione della concezione che egli ha di se stesso e di quella che hanno gli altri di lui, e sostenere che queste concezioni sono ricostruibili sulla base del ruolo che egli gioca. […] E abbiamo sostenuto che l'individuo va visto come colui che organizza il suo comportamento situazionale espressivo *in relazione* a ruoli di attività situata, ma che nel far ciò utilizza ogni strumento disponibile per introdurre un margine di libertà e di manovra fra se stesso e il sé virtualmente disponibile per lui nella situazione. Perciò, invece di partire dal concetto di definizione della situazione, dobbiamo partire dall'idea che una definizione particolare domina la situazione, e che, fintanto che questo dominio non è apertamente contestato o rifiutato clamorosamente, si renderà possibile molta controattività. […] L'esecuzione del compito da parte dell'individuo aderisce docilmente alla definizione ufficiale della situazione, mentre l'attività gestuale che si può sostenere contemporaneamente e senza pericolo di interferenza, dimostra che egli non ha accettato di lasciarsi definire completamente da ciò che si sviluppa sul piano ufficiale.[13]

2.2.1. *Istituzione totale e messa in scena*

Erving Goffman (1922–1982) ha scritto tre libri che possiamo vedere concatenati: *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction* (1961) e *Frame Analysis: An essay on the organization of experience* (1974).

Quest'ultimo lavoro inaugura una "sociologia del *frame*", del "livello", in una parola della cornice, partendo dagli esperimenti degli anni '50 di G. Bateson con gli animali degli zoo: com'è possibile, si domanda Bateson, che gli animali distinguano i combattimenti giocosi dai combattimenti seri? Ipotizza allora l'esistenza di indicatori che consentono alla situazione di assumere il suo senso.

Goffman espande la domanda e la porta nel territorio della sociologia, sostenendo che questi indicatori funzionano da *frameworks*:

13. E. Goffman, *Espressione e identità*, il Mulino, Bologna 2003, p. 148–149.

> Quando l'individuo della nostra società occidentale riconosce un particolare evento, tende […] a implicare in questa risposta una o più strutture o schemi d'interpretazione di un certo tipo che può essere definito primario. Dico primario perché l'applicazione di tale struttura o prospettiva interpretativa è vista da quelli che la applicano come non dipendente da o riferibile ad alcuna interpretazione precedente o "originale"; infatti una struttura primaria è considerata capace di tradurre ciò che altrimenti rappresenterebbe un aspetto senza significato della situazione, in qualcosa di significativo.[14]

La rilevanza di questa lettura primaria affiora nelle strutture oppressive e restrittive, come i manicomi descritti in *Asylum* (1961), ossia degli organismi che hanno come primo effetto quello di definire — secondo criteri propri inesistenti fuori — i ruoli svolti da ogni attore e le regole che amministrano le interazioni. Ossia, al loro interno, il soggetto viene deprivato appositamente di ogni connotato soggettivo per essere ristrutturato o, come si preferisce dire, riabilitato.

Nella cosiddetta "istituzione totale", «mentre procede il processo di mortificazione, l'internato incomincia a ricevere istruzioni, formali ed informali su ciò che chiameremo il "sistema dei privilegi"»[15]: la struttura restrittiva si attiva per spogliare l'internato di ogni traccia del sé e di fornirgli quelle «regole della casa», come le chiama Goffman, che ristruttureranno la sua personalità.

All'interno di tale scena di prescrizioni e proibizioni l'internato seguirà lo schema di comportamento impostato e, privato di ogni sostegno esterno, sarà preparato per accordarsi alle regole che vigono all'interno della struttura.

Nelle scene in cui un soggetto viene ristretto appositamente per essere "rieducato" o "guarito" (nei *bainwashing camp*, negli istituti

14. E. Goffman, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2001, p. 65.

15. E. Goffman, *Asylum*, Einaudi, Torino 2010, p. 76.

religiosi, nelle strutture in cui si pratica psicoterapia intensiva, nei partiti carismatici, nei gruppi settari, in certe scuole d'élite ecc.) i suoi sentimenti privati, quelli su cui fonda la propria identità, vengono messi radicalmente in discussione. Molto spesso il livellamento non tiene conto delle più elementari differenze sociali e ciò per l'impermeabilità delle regole dell'istituzione totale alle regole che vigono nella società esterna, come se il cambiamento di scena avesse anche cambiato il nostro status, nel più perfetto rispetto del cambio di statuto ontologico della parallasse.

Il pieno dispiegamento delle potenzialità della messa in scena e il cuore perverso dell'istituzione totale si mostrano insieme quando l'«obbligo forzato a partecipare all'organizzazione tende ad essere vissuto come simbolo della propria prigionia e, insieme, del legame affettivo che unisce ad essa, e, oltre a questo, del fatto di accettarne le implicazioni relative alla definizione della propria natura. Quindi qualsiasi studio su come gli individui si adattino ad essere identificati e definiti, potrà forse mettere a fuoco il modo in cui mercanteggiano la loro partecipazione alle attività tipiche dell'organizzazione»[16].

Il particolare legame emotivo verso l'istituzione messo in risalto da Goffman è un fenomeno di istituzionalizzazione in cui la vita del soggetto e dell'istituzione si fondono, e vale per molti tipi di istituzioni sociali diffuse e riconosciute, di cura, detentive, religiose ecc. ma il lavoro dello studioso canadese ci consente di precisare anche il legame fra un luogo di cura e un luogo di prigionia alla luce dell'effetto perverso che l'istituzione totale ha sul soggetto.

Questa fusione emotiva è ciò che possiamo intendere per *framework*, ossia un indicatore che ci indica alla luce di cosa leggere la situazione. Quando siamo introdotti in un carcere o in un ospedale, il *framework* indica il cambio di scena e il fatto che il nostro statuto è cambiato di conseguenza.

16. E. Goffman, *Asylum*, p. 200.

Analogamente, all'interno di un rituale dotato della carica simbolica della tauromachia, delle olimpiadi o della messa, prevedibilmente allestito in un luogo apposito, assistiamo a una sospensione delle regole sociali e dei ruoli in essa validi. Una realtà diversa si anima, un nuovo *framework* detta il cambio di schema e le opposizioni complementari (es. amico–nemico, vincitore–vinto, predatore–preda, io–altri, vivo–morto) si ordinano riproducendo in atto l'armonia suprema del cosmo, il coincidere di tutti i suoi livelli di discorso nella Verità del momento rituale in scena.

Contemporaneamente ciò indica che la verità liturgica della messa, ad esempio, non ci sarebbe senza "messa in scena", cioè senza l'allestimento di un luogo dove la verità compaia, come se per svelarsi la verità necessitasse di un luogo (di un cosmo) per esercitare il suo ordine.

La scena diviene così ciò che precede la verità, il con–testo/pre–testo (circoscritto da una cornice) da cui a un certo punto darà letteralmente spettacolo, visione di sé. Per questo, scena e verità saranno indistinguibili per il soggetto, che si adatterà non del tutto volontariamente alle sue regole fino ad abituarsi.

Nell'ambito curativo dell'analisi — che è diametralmente opposto a quello di un'istituzione totale — lo studio dell'analista può essere esaminato come un *framework* che segna il passaggio a una scena in cui la verità del paziente darà spettacolo di sé come sintomo. Questa scena è il solo posto dove il sintomo possa avere spazio, ma è anche il solo posto in cui la ristrutturazione dell'analisi possa avere spazio. Perciò, anche se è l'analista che lo ha allestito, lo spazio scenico avrà effetti evocativi anche nel suo discorso, stante un dettaglio che ci converrà approfondire: se un paziente può uscire dalla scena analitica, pur conservando con essa un rapporto emotivo transferale, che possibilità ha di uscirne l'analista? Come è composta una scena?

2.2.2. *La Dama*

Nel corso del loro non–duello, Derrida insinua qualcosa: Lacan sarebbe stato ingiusto nei confronti della psicanalista Marie Bonaparte, che tenta una lettura di Poe dalla sua posizione di ambasciatrice del freudismo in Francia con tanto di imprimatur di Freud in persona.

Derrida è quasi d'accordo con Lacan quando sostiene che la lettura della Bonaparte pecca d'ingenuità, ma per Derrida in quella ingenuità c'è almeno una lettura schiettamente freudiana: certo, vi si congettura l'origine sessuale dell'immagine contenuta nel racconto *I delitti della Rue Morgue*, in cui il camino in cui è stato cacciato il cadavere decapitato evocherebbe l'immagine delle gambe aperte e del fallo, ma questa ingenuità non è dissimulata. Mentre Lacan, col delimitare la scena nel suo seminario sulla *Lettera rubata*, installa un dispositivo che alla fine lo ricondurrà — con l'artificio sofistico di definire vuoto il significante — a riconfermare l'esistenza di una fantomatica "parola piena", di un senso che echeggia nel fondo del fondo del vuoto del significante, di una fonematica che trasforma il flusso orale in una struttura di unità dette significanti. Lacan resta in bilico e sviluppa l'impostazione trascendentale dell'approccio fenomenologico producendo uno strutturalismo "fallogocentrico", come lo definisce Derrida, che strappa la lettera freudiana al rassicurante studio dell'ipnosi e della fenomenologia di stampo Romantico, dove la partita è apertamente chiusa nella triade edipica, per rilanciarla — qui si pone l'analisi derridiana — dichiaratamente nel campo strutturalista e implicitamente su quello onto–teo–logico dell'Uno.

Qui Lacan diventa per Derrida un equivalente del ministro D. in quanto entrambi approfittano dell'ingenuità della Dama per sottrarre la Lettera (il ritorno a Freud nel caso di Lacan), collocandola poi nella piena evidenza per nasconderla con l'uso della fenomenologia in argomentazioni strutturaliste ("scientifiche" e "matemati-

che") che si basa sul paragone arbitrario fra inconscio e linguaggio. Il famoso dogma lacaniano "l'inconscio si articola come linguaggio" instaura appunto questa equipollenza fittizia. L'argomentazione scientifica e neutra nei confronti della verità, asseconda quell'unità del significante che esige che la verità sia una sola, che il suo processo sia ripetibile, che il suo contenuto sia "spendibile": l'abitudine dell'analista alla sua scena svela la sua innominata propensione verso l'unità che la scena garantisce. Essa consente al significante del paziente di andare in scena e abitare in un contesto trasformandosi in unità indivisibile a sua volta, il sintomo, ma questa verità scenico–sintomatica cosa avrà di vero?

2.2.3. *Fallogocentrismo*

La lettura derridiana della messa in scena operata da Lacan, in cui questi risulta un colpevole consapevole a differenza della colpevolezza ingenua della Bonaparte, ci autorizza a leggere l'*Istanza della lettera* come l'artificio tramite cui lo psicanalista traccia un sistema onto–teo–logico dissimulandolo nei termini della linguistica strutturalista, con la copertura di stampo fenomenologico–trascendentale e anti–metafisico del ritorno a Freud.

Attraverso la scena della proposta "strutturalista" dell'inconscio come significante, opera il concetto di verità collegato alla mistica della presenza del parlante (la "parola piena", di derivazione heideggeriana): Derrida definisce "fallogocentrismo" questo dispositivo concettuale allestito da Lacan, costituendo indirettamente la difesa di Madame Bonaparte come fa Dupin con la Dama.

Un significante assume valore di verità se è indivisibile e localizzabile, ma è possibile estendere questi tratti all'inconscio sostenendo con Lacan che si articola come un linguaggio? La scena psicoanalitica non agisce con una ripetizione automatica e coattiva proprio allo scopo di formare l'indivisibilità e la localizzabilità alla verità del paziente, che così diventerà un sintomo su cui il terapeuta potrà intervenire?

La creazione di una scena, tanto nelle sedute scadenzate di Freud quanto in quelle variabili di Lacan, contiene e alimenta la ripetizione come il bordo della scatola dei biscotti contiene e mostra l'abisso dell'immagine al suo interno. Basta allestire una scena perché si dia unità, ma non basta per renderla produttiva di verità.

Tanto in quella freudiana (che produce l'analisi per mezzo di sogni e sedute di ipnosi, argomentando la triade familiare con la tragedia edipica) quanto in quella lacaniana (che sotto/tramite un'*istanza* formalmente strutturalista cela l'*istoria* del ritorno a Freud, dissimulando un'ontologia della presenza da *epoché* fenomenologico–linguistica), la scena diventa la forma che integra la verità non–totale del soggetto e gliene offre un simulacro in cui far risuonare il suo significato.

È come se la scena tenesse unito il soggetto e gli desse modo di ascoltarsi mentre dice "tutto". Questa funzione unificante può diventare indispensabile per lui, non a caso già Freud s'interrogava sull'analisi interminabile, notando che i tempi delle analisi si andavano allungando sempre di più man mano che la psicoanalisi diventava popolare. In tempi recenti si è parlato addirittura di una "claustrofilia" del paziente (E. Fachinelli) a proposito di quelle analisi che durano oltre dieci o quindici anni: il discorso non cessa di volersi comunicare come sintomo, in una monotonia che è tipica dei racconti dei nevrotici.

La scena comprende e si appropria del significante del paziente, lo prefigura come sintomo, presumendolo dotato di *una* causa a monte e lo rende comunicabile. Dire "tutto" diventa possibile solo nella forma di un fenomeno che si manifesta senza che l'io possa controllarlo, per di più a un individuo che è supposto che sappia come soccorrere e guarire senza giudicare e serbando il segreto, quindi senza che il soggetto sia chiamato a rispondere del suo discorso.

2.2.4. *La casa e la prigione*

Lacan, che ha approfondito la psicosi quanto Freud la nevrosi, sa che la scena a cui è affidato il sintomo psicanalitico ha una contiguità con l'*abisso* della follia. Ma la sua formazione fenomenologica lo prepara alla frammentazione costitutiva della soggettività, alla logica della paranoia (come nel caso di Aimée), che non è semplice disordine ma "storia dell'esperienza del soggetto": in breve, dà per posto che l'analista abbia il compito di allestire la scena e di offrire il suo studio come teatro di posa, che da paziente a paziente cambierà regista.

Il lavoro di scavo dell'analizzante si scontra con l'incapacità di auto–definirsi che lo costituisce, ma di cui l'analizzante si accorge solo quando un conflitto lo mette in discussione; a questo punto, il connotato di unità che comporta il significante è paragonabile al connotato di abitazione che comporta il costruire in Heidegger, cioè l'essenza del costruire è l'abitare[17].

Nello studio dell'analista, il paziente, va fino in fondo nel desiderio che l'ossessiona al punto da deprimerlo, renderlo impotente, dargli insonnia, senso di colpa, ideazioni persecutorie, fissazioni ecc. e gli dà casa, in un modo che sta fra il dungeon sadomasochista e la camera oscura del fotografo. Nel vuoto del teatro di scena, s'installa il sintomo.

La scena psicanalitica è in stretto rapporto con l'abitudine, che a certi livelli trasforma il significante in una trappola paragonabile a quelle di Willy il Coyote, che perde tempo a costruirle e a subirle per prendere Beep–beep anziché decidersi a prenderlo e basta alla prima occasione. Nella sua chiave parodica, Beep–beep rappresenta per Willy il Coyote un'ossessione che gli consente di costruire la sua trappola e sbloccare il suo rituale ingegneristico–venatorio, in

17. M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 98.

una riproposizione del duello come caccia fra predatore e preda — all'opera in versione epico–tragica, invece, in *Moby Dick*.

Da casa del sintomo, la scena può trasformarsi in trappola per analisti. La trappola, appunto è di non poter mai uscire dalla scena analitica, in nessuna occasione, come quando Lacan legge Poe sottoponendolo allo stesso letto di Procuste della scena. O come quando Freud cerca di andare superarla in *Al di là del principio di piacere*, finendo in un loop atetico.

In tal senso, esiste un unico caso in cui la scena analitica può assumere i tratti di un'istituzione totale: nei confronti del suo creatore, l'analista stesso.

2.3. Chora. Jacques Derrida e l'architettura

> I was certainly forgetting the fundamental question. In other words, the question of foundation, of what you do at the foundation of the foundation or at the foundation of the foundation in your architectural design. Let's talk fundamentally about Earth itself. I have questioned you in a noncircuitous fashion about God and Man. I was thinking about the Sky and the Earth. What does architecture, and primarily yours, have to see and do with exoerience, that is to say, with the voyage that makes its way outside of Earth? Then, if we don't give up architecture, and I believe that we are not giving it up, what are the effects on "design" itself of terrestrial architecture, of this possibility)? Of this definite possibility from now on of leaving the terrestrial soil? Will we say that the architecture of a rocket and of astronomy in general (already announced by literature, at least, and long before becoming "effective"), that they dispense with foundations and thus of "standing up," of the "standing up," of the vertical stance of man, of the building in general? Or do these architectures (of rockets and astronomy in general) recalculate foundations and does the calculation remain a terrestrial difference, something which I somewhat doubt? What would be an architecture that, without holding, without

> standing upright, vertically, would not fall again into ruin? How do all these possibilities and even questions (those of holding up, holding together, standing or not) record themselves, if you think that they do? What traces do they leave in what you would build right now in Spain, in Japan, in Ohio, in Berlin, in Paris, and, tomorrow, I hope, in Irvine?[18]

2.3.1. *Chora L Works*

Un momento decisivo del pensiero delle condizioni di uno spazio–matrice (Chora, il "terzo genere" del *Timeo* di Platone, che Derrida scriveva senza articolo per rimarcarne la non–determinabilità) coinciderà per Derrida con la collaborazione alla progettazione di uno specifico spazio fisico: nel 1985, in occasione dei lavori di rinnovamento di Parc de La Villette a Parigi, l'architetto Peter Eisenman chiese al filosofo di partecipare al progetto.

A un certo punto, i due interruppero la collaborazione per irriducibili divergenze, tanto che a un certo punto Derrida scrisse a Eisenman che gli sembrava che le parti di filosofo e architetto si fossero invertite: l'unica testimonianza che rimarrà del loro lavoro sarà un curioso volume[19], la cui caratteristica principale è di essere attraversato da fori quadrati, da obliterazioni programmatiche.

Ne seguì anche un convegno, tenuto a Irvine in California fra il 26 e il 28 ottobre 1989, promosso da Eisenman, Derrida e Hillis Miller, intitolato *Critical architecture and contemporary culture*. Ma all'ultimo momento, Derrida comunicò di essere "trattenuto a Parigi" e non andò: invierà in sua sostituzione la sua voce registrata su una cassetta, in cui farà accenno a *Esperienza e povertà* (1933) di Benjamin, dove questi descrive i nazisti come "nuovi barbari" che passano sul patrimonio della conoscenza radendo tutto al suolo "come ingegneri".

18. J. Derrida, *Lettera a Peter Eisenman* (ottobre 1989).

19. P. Eisenman, J. Derrida, *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York 1996.

L'inserimento in questo lavoro costituì per Derrida l'occasione di uno studio (anche nel senso artistico del termine) sulla Chora, la cui concettualizzazione non fa che istituire una scena in cui il concetto stesso cerca definizione e recita in un progetto filosofico–urbanistico concreto. Ciò che emerge è che filosofia e urbanistica — tranne che nell'utopia (Mumford) — sono in una contraddizione strutturale: la continua ricerca della prima non può stare nell'aspirazione alla fissità della seconda.

Rimane celebre la lettera in cui Derrida prova a spiegare a Eisenman il concetto di Chora avvalendosi dell'immagine del *plokanon*, il setaccio di corda intrecciata per vagliare il frumento, con cui Platone la descrive nel *Timeo* (52 e).

Platone esplicita che si tratta del "vaglio", l'azione di distinguere il grano dal loglio, come si dice anche nel proverbio italiano, è nella soglia di Chora che le idee e la materia di combinano secondo certe forze: è il momento differenziale in cui viene formata la rappresentazione ideale dell'intelletto razionale e scartata la rappresentazione empirica della percezione sensibile. Ma nella metafora platonica c'è un supplemento: il setaccio si muove e pareggia la massa irregolare del frumento di cui è "ricettacolo" (altro significato di Chora), il quale ha densità difforme nei vari punti e viene livellato dal moto ineguale del setaccio stesso. Quindi Chora si muove e traballa, accoglie il frumento e lo separa dalle impurità, scompare sotto di esso e la sua funzione è assolta dai suoi fori, quindi funziona laddove non è, in sottrazione.

A questo punto, siccome gli era stato chiesto di disegnare una delle costruzioni che sarebbero dovute essere innalzate a Parc de La Villette, Derrida azzarda lo schizzo di una struttura (o della sua ripetizione/variazione in tre gradazioni di scala) dorata, obliqua, traforata, sospesa, tramata come una griglia o uno strumento a corda, traballante come per la scossa irregolare di un terremoto (etimologicamente tale scossa è appunto un "sisma")[20]. Probabilmente

20. J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro. Vol. 2*, Jaca Book, Milano 2009, p. 135.

niente è meno contiguo di questa proposta all'idea di costruzione che ha l'architettura, che procede per fondazioni e riempimenti.

Chora in quanto "contrada", vuoto per definizione, non si presta a dispositivi strategici preposti a incasellarla, come quelli architettonici. La radicale alterazione della morfologia sociale di questi ultimi non può organizzare lo spazio in cui si verifica: questo spazio conserverà la sua specificità in quanto condizione anteriore necessaria dell'architettura stessa, che perciò non può a sua volta contenerlo o determinarlo anche se l'architettura non può avere come obiettivo che quello della stabilizzazione.

Alla luce di questa priorità originaria della contrada–ricettacolo–matrice sull'estensione territoriale della progettazione, come si può conciliare la vita sociale con uno spazio "chorale", cioè instabile e discontinuo? La risposta, in base all'esito del lavoro del *Chora L Work*, è assente. È infatti assentandosi che Chora, anche in questa occasione, ingloba la possibilità di una architettura (a volte in modo estremo, come quando lo spazio si manifesta, si sposta, si ritrae, avanza da sé venendo chiamato "dissesto idrogeologico"). Allo stesso modo, Chora riguarda i significanti quando si manifesta come ciò che, invece, potremmo chiamare "dissesto ideologico". Essendo questo il sostrato su cui poggia la verità costruita come modulo ripetibile, il modo in cui il libro rappresenta fisicamente la decostruzione di Chora sono le obliterazioni quadrate che lo trapassano.

La sola cosa che sembra dotata di stabilità indistruttibile è lo scuotimento stesso del setaccio, che rappresenta il momento differenziale in cui si forma l'idealità immutabile della rappresentazione. Nella concezione proposta da Derrida, questo *ritmo* sarebbe nientemeno che la condizione di possibilità del soggetto[21].

Del resto, se è così difficile o vano, a seconda dei punti di vista, isolare la formula del senso di un discorso, che possibilità ci sono per formalizzare il senso di uno spazio?

21. J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro. Vol. 2*, Jaca Book, Milano 2009, p. 269.

La risposta a questa domanda riguarderà anche la risposta alla questione posta inizialmente: la costruzione è destinata a rimanere il vuoto simulacro ridondante dell'ordine (spettacolo) o si può pensare uno spazio–evento, un non–luogo puramente situazionale coincidente con l'accadere del θαυμάσιος, del "meraviglioso" (teatro)?

2.3.2. *Architettura*

Una simile impostazione del concetto di spazio, che coniuga l'attività ordinatrice con la ritrazione dall'affermazione positiva, si riscontra nella teoria geopolitica del "condizionamento delle regioni naturali sulle popolazioni"[22], in cui si contrappongono un luogo–Chora (a–politico, a–gerarchico, a–discorsivo) e l'attività (politica, gerarchizzante, informativa) dispositivo–architettonica.

Come sottolinea Derrida, l'architettura viene messa al servizio del progetto politico platonico, in cui la concezione della *polis* come città–stato viene usata per porre il vincolo giuridico–politico fondativo in una estensione territoriale. L'architettura della *polis* viene posta così come elaborazione simbolica che fonda a sua volta la dimensione mitico religiosa della comunità[23].

22. «I geografi dividono il globo in cinque grandi masse di terra ognuna delle quali può a sua volta venire frammentata in un certo numero di regioni naturali che contengono all'interno delle loro frontiere […]. Queste regioni naturali sono il fondamento delle suddivisioni dei popoli; vale a dire i raggruppamenti non politici di popolazioni, condizionate dal suolo, dal clima, dalla vegetazione, dalla vita animale, dall'industria e dalla tradizione storica» (L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma 1997, p. 194–195).

23. «Centrata, gerarchizzata, l'organizzazione architettonica si sarà dovuta ordinare all'anamnesi dell'origine e all'assise di un fondo. Non solo a partire dalla sua fondazione sul suolo terrestre ma anche a partire dal suo fondamento giuridico–politico, l'istituzione che commemora i miti della città, gli eroi o gli dei fondatori. Questa memoria religiosa o politica, questo storicismo non ha disertato, nonostante le apparenze, l'architettura moderna. Questa ne conserva la nostalgia, è custode per destinazione. Nostalgia sempre gerarchizzante: l'architettura avrà

Prendendo le distanze dal motivo heideggeriano dell'abitare, Derrida propone l'instabile Chora come precondizione delle immutabili idee e, congiuntamente, dei significanti fissi, mobilitando la sua esternità al dominio del binarismo contro la tesi fondamentale di Lacan per cui "ogni soggetto è un significante per un altro soggetto".

A suo avviso, nella teoria lacaniana qualunque istanza è da considerare pre–scritta e pre–letta dalla scena psicanalitica così come in quella platonica lo è dall'architettura della *polis*. Ne consegue che, tanto in Platone quanto in Lacan, ogni struttura portatrice di un significato costituisce intrinsecamente una mediazione evanescente fra l'uomo e il mondo, tale mediazione è il significante architettonico o linguistico, fuori dal quale infatti non esiste ordine binario. Tuttavia, perché il ciclo ripetitivo della mediazione funzioni e il mondo riceva il suo significato, è necessario edificare un simulacro (nel caso della parola un segno e nel caso dell'ordine politico–sociale un'architettura) che è rimedio, conseguenza, custodia di ciò che nega.

In altre parole, il triangolo è una figura con tre lati, ma questo triangolo ideale è il prodotto dei diversi triangoli empirici che esistono ed esiste in funzione di questi. Il triangolo ideale è il segno, l'essenza, il significante ripetibile dei triangoli empirici, che senza di lui perderebbero il concetto di triangolo e sarebbero solo dei segni lineari giustapposti. Ciò non toglie che la condizione del triangolo, dell'idea, siano i triangoli, i segni. L'idea, perciò non si propone a partire da se stessa, ma a partire dalle differenzialità empiriche. La serializzazione delle differenze è il processo tramite cui arrivano all'idealizzazione. Non è dunque un cammino lineare dalle cose alle idee o dalle idee alle cose, ma un andamento a zig–zag dalle cose alle idee e dalle idee alle cose.

materializzato la gerarchia nella pietra o nel legno (*hylé*), è una iletica del sacro (*hierós*) e del principio (*arché*), una *archi–ieratica*» (J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, II, Jaca Book, Milano, p. 112).

Derrida pone in questa ottica la scrittura all'origine dell'oralità, ma un'origine a sua volta compromessa, puro differimento (dallo scrivente, dall'enunciazione, dal senso…), non fissa come le costellazioni. Se si vuole fare una ricerca sull'origine, argomenta, la via trascendentale–strutturalista che cerca l'origine dell'idealità in forme pre–esperienziali porta a incoerenze e strumentalizzazioni di un dato principio supposto di autorità (l'Uno, il linguaggio, il significante ecc.): al limite l'idea deriva dall'Uno nel senso che è effettivamente non fenomenico e non metafisico il processo di unificazione e idealizzazione, cioè di mediazione nell'idealità, dei differenti. Tuttavia, l'agente di questo processo, di questo ritmo che scuote il setaccio, è totalmente a–significante. Le origini dell'idea affondano in Chora, dunque, il paradosso su cui l'ordine del significante si fonda senza potere nulla è: come si può dare idealità di ciò che non si dà come fenomeno?

Il problema irriducibile è che, alla luce di questa critica, l'architettura non dovrebbe intervenire sullo spazio con dei pieni, come muri o timpani, ma appunto con dei vuoti, come aperture e punti di fuga[24]. Allo stesso modo il linguaggio, in quanto mediazione, non può essere un equivalente funzionale dell'inconscio (per definizione immediato, a–temporale e a–dialettico) e la linguistica — segnatamente strutturalista — non può esserlo della psicanalisi. Infine, è per tutte queste ragioni che Derrida giunge a ribaltare l'assioma lacaniano: per quanto si soggettivi secondo l'idealità significante, il soggetto non è un significante né per sé né per un altro soggetto. Lo è solo per il significante stesso e per il suo dispositivo ordinatore.

24. «L'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruittivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono. In altre parole, noi adoperiamo come rappresentazione dell'architettura il trasferimento pratico che l'architetto fa delle misure che la definiscono per uso del costruttore. [Ma] lo spazio non è solo cavità vuota, "negazione di solidità": è vivo e positivo. Non è solo un fatto visivo: è, in tutti i sensi, e segnatamente in un senso umano e integrato, una realtà vissuta» (B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 2009, p. 22 e 148–149).

2.3.3. Lo spazio della domanda

Esiste dunque la possibilità di una situazione in cui l'istanza soggettiva non risulti prevista dal significante? È possibile uno spazio dove, senza rinunciare alla mediazione/differenziazione/soggettivazione della significazione, il soggetto è autonomo rispetto al suo ordine dato?

Come in tutte le situazioni cruciali, la risposta è nella domanda, stavolta letteralmente.

Quando il soggetto interroga il significante (vale a dire l'archivio universale delle risposte date), sfugge alla logica speculare binaria e ricade nel dominio "a–speculare" in cui la domanda interroga la domanda. Lo si trova ben detto in un adagio ebraico: bisogna fare propria l'intelligenza di una domanda, non penalizzandola con una risposta, ma prendendola in esame con una domanda più intelligente. Questa dinamica si ritrova nell'atteggiamento decostruttivo di Derrida, coerentemente con la sua autorappresentazione da "ultimo degli *juif*" e autentico nomade della verità: l'ossessione metodologica per le domande che — non solo non presuppongono una risposta predeterminata ma che addirittura — non presuppongono nessuna risposta o al contrario ne presuppongono innumerevoli, richiede un esercizio e delle doti non comuni dato che viene più naturale osservare il proprio riflesso nello specchio che non lo specchio in quanto tale.

Immaginiamo Chora come un campo. Esso si dà con subitaneità all'uomo e l'uomo si domanda cosa farne, se per esempio costruirci una stalla o lasciarlo a pascolo. Il campo è già la risposta alla domanda che secondariamente l'uomo si pone. La risposta, ordinata dalla domanda, produrrà il significante, ossia la mediazione tramite cui l'uomo strutturerà il suo rapporto col mondo: il campo diventerà un pascolo. Ma se l'uomo interrogasse la domanda "cosa farne?" (chiedendosi per esempio perché farsene qualcosa), questa interrogazione lo porterebbe dritto alle cause seconde: perché fare quello che faccio, qual è la misura del mio agire?

In altre parole, se ci trovassimo nelle straordinarie condizioni di D'Annunzio e potessimo realizzare il nostro Vittoriale, ci renderemmo conto che non sapremmo da dove cominciare e ben presto ci daremmo un ordine: non ci apparirebbe la figura integrale del nostro Vittoriale, ma partiremmo da una singola immagine, per esempio di qualcosa che desideriamo ardentemente da tempo, attorno a cui seguiranno gli altri ordini della costruzione.

Con l'introduzione del "terzo genere" viene così rilanciata la questione accantonata dal binarismo fallogocentrico.

Quest'ultimo celebra la dialettica speculativa per ridurre la soggettività a illusione sul fondo sfondato del vuoto iterativo dell'ordine del significante, costitutivamente linguistico e/o ciecamente biologico.

La posizione "chorale" sottopone invece la soggettivazione a una logica dell'indecidibile in cui, come il significato non è il segno della traccia di scrittura, così il soggetto non coincide col suo nome e cognome, e la soggettivazione è sottoposta all'ana–logica della matrice *sottotraccia* e ricettacolo delle copie.

Il filosofo sa di essere in una posizione in cui, prima ancora che rifarsi a un precedente (a un nume, a un padre, a Eraclito, a Parmenide, a Hegel ecc.), il suo pensiero si sta rifacendo al pensiero di cui tutti i precedenti hanno, non il pensiero del detto (irrecuperabile, se non altro perché, al di là delle differenze linguistiche e ambientali, il cervello di un uomo dell'antica Grecia è differente dal cervello di un uomo contemporaneo), ma il pensiero della scrittura.

Derrida, rifacendosi alla scrittura, contrasta l'impostazione della "presenza" come "verità del detto orale" (di origine fenomenologica, particolarmente evidente nella mistica del detto in Heidegger) appellandosi al "terzo genere" del padre dell'onto–teo–logia del detto, il dialoghista Platone: Chora arriva a designare in questo modo il margine in cui si palesa il non–senso del significante, come nell'esperimento del "non–prank".

A questo punto, se la ripetizione perseguita dallo psicanalista è la scena di cura, qual è la ripetizione che persegue il filosofo? La ri-

petizione del filosofo è il pensiero entro cui (si) parla: l'uso comune della filosofia è dubitare metodologicamente di ogni scena e di ogni condizione di discorso nonché della loro tendenza a scomparire per permanere e ripetersi come infrastruttura, è l'unica costante del lavoro filosofico, perciò il filosofo è ossessionato dalle condizioni di possibilità del pensiero che pensa, tanto quanto lo psicanalista è ossessionato dalle condizioni di possibilità di cura della sua scena.

Nella sua ripetizione, Derrida individua metodicamente una premessa necessaria del discorso che vuol decostruire e si dedica a metterla in crisi. In precedenza, lo vedevamo sottolineare il posto in cui il Lacan del 1966 aveva collocato l'*Istanza della lettera* negli *Scritti* (in apertura, posto inaugurale, atrio, fondamento ecc.), per poi procedere a decostruire l'*Istanza* stessa come punto di innesco di una decostruzione di ampio raggio che investe tutto il pensiero di Lacan fino 1975.

La dimensione in cui questa "scena filosofica" si verifica è la dimensione in cui si sviluppa il pensiero: la dimensione della temporalità.

2.3.4. *Il supplemento*

Quando Derrida sostiene che «la riduzione fenomenologica è una scena» lo fa in funzione del seguente argomento: il tempo, in quanto cosa esterna alla presenza del soggetto o «ente presente», non gli si dà come esperienza. Il soggetto non ha percezione diretta del tempo, lo percepisce sempre e solo *a posteriori*.

Per infliggere questo colpo alla fenomenologia individua il punto debole nella premessa fondamentale della «riduzione fenomenologica» (ossia la temporalità come traccia e non come presenza) a riprova che essa può costituirsi solo come finzione, scrittura, scena, "historia".

Per non lasciare inevasa la faccenda, conclude alla fine:

> Se l'indicazione non si aggiunge all'espressione la quale non si aggiunge al senso, si può tuttavia parlare al loro riguardo di "supplemento" originario:

> la loro *addizione* viene a *supplire* una mancanza, una non–presenza a sé originaria. E se l'indicazione, per esempio la scrittura nel senso corrente, deve necessariamente "aggiungersi" alla parola per portare a termine la costituzione dell'oggetto ideale, se la parola deve "aggiungersi" all'identità pensata dell'oggetto, ciò significa che la "presenza" del senso e della parola aveva già cominciato a venir meno a se stessa.[25]

Che scampo può avere la fenomenologia davanti a questo "venire meno a se stessa della presenza del senso e della parola" di cui il "supplemento originario" è il prodotto–strumento necessario a recuperare l'idealità perduta dell'oggetto identico a sé (autoevidente)? L'attività eidetica, esteriorizzando una interiorità–verità–voce, è una esteriorità–interpretazione–segno che non è per Derrida riconducibile ai tratti dell'ontologia parmenidea, quanto a un'operazione di montaggio in cui il senso si ricava dalla dialettica scritto–orale.

Nella produzione di senso, il rapporto a zig–zag fra i due è simile a quello fra immagine e testo per il senso di un meme: a prima vista è il testo a ricontestualizzare l'immagine e a innescare la reazione nella sequenza diacronica testo–immagine, la scrittura sembra porsi come testo, ma è l'immagine il vaglio del testo, viene prima del testo e manifesta le condizioni a cui il testo dovrà adattarsi, perciò in un meme la scrittura si dà come immagine e l'oralità come testo.

La sequenza diacronica è dunque invertita in immagine–testo: l'immagine è il contesto che prefigura un testo che cambia il suo stesso contesto, ma, mentre il testo è volatile come il parlato e cambia per la stessa immagine, l'immagine permane come la scrittura e detta quale testo abbinarle.

Questo esempio ci aiuta anche a capire il tema centrale di Derrida, il mistero di Chora: secondo quale gioco certi testi e una certa immagine si richiamano in modo significare qualcosa e innescare la nostra reazione, cosa li tiene uniti?

25. La voce e il fenomeno, p. 25.

2.4. Schema. Johan Huizinga e il gioco

> Il gioco è più antico della cultura, perché il concetto di cultura, per quanto possa essere definito insufficientemente, presuppone in ogni modo convivenza umana, e gli animali non hanno aspettato che gli uomini insegnassero loro a giocare. Anzi si può affermare senz'altro che la civiltà umana non ha aggiunto al concetto stesso di gioco una caratteristica essenziale. Gli animali giocano proprio come gli uomini; tutte le caratteristiche fondamentali del gioco sono realizzate in quello degli animali. […] Qui bisogna subito segnare un fatto importantissimo. Già nelle sue forme più semplici, e nella vita animale, il gioco è qualcosa di più che un fenomeno puramente fisiologico e una reazione psichica fisiologicamente determinata. Il gioco oltrepassa i limiti dell'attività puramente biologica: è una funzione che contiene un senso. Al gioco partecipa qualcosa che oltrepassa l'immediato istinto a mantenere la vita, e che mette un senso nelll'azione di giocare. Ogni gioco significa qualche cosa.[26]

> La cultura sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata. Nei giochi e con i giochi la vita sociale si riveste di forme soprabiologiche che le conferiscono maggior valore. Con quei giochi la collettività esprime la sua interpretazione della vita e del mondo. Dunque ciò non significa che il gioco muta o si converte in cultura, ma piuttosto che la cultura nelle sue fasi originarie, porta il carattere di un gioco, viene presentata in forme e stati d'animo ludici.[27]

2.4.1. *Homo ludens*

La prima grande visione antropologica moderna sul gioco ci viene consegnata da *Homo ludens* (1938) di Johan Huizinga, dove l'elemento fondante della cultura viene rinvenuto in un'attività che

26. J. Huizinga, *Homo ludens*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 3.
27. J. Huizinga, *Homo ludens*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 55.

si segnala come libera, creatrice (di una realtà alternativa a quella quotidiana), disinteressata, limitata a certi momenti e luoghi, regolata da un codice prefissato e uguale per tutti. Il gioco, appunto, come rituale ripetuto in serie, con un che di vitale e instabile sottotraccia, paradossalmente libero e creatore ma regolato e limitato.

Qui il gioco ci è proposto — coerentemente con l'impostazione datagli nel corso del Novecento — come un modello accurato delle "forme di vita" (Wittgenstein), in cui la vita è considerata come "finalità senza rappresentazione" o "volontà cieca" (gli stessi motivi della concezione Romantico–decadente "dell'arte per l'arte").

Il concetto è stato poi esteso, riveduto e corretto, come abbiamo visto con Bateson e Goffman, includendo la nozione di indicatore o *framework*: per quanto sia un'attività libera, qualcosa deve indicare che si sta giocando, altrimenti la parodia ludica potrebbe risultare indistinguibile dalla realtà parodiata.

La distinzione è cruciale: non è il soggetto che stabilisce a priori dei paletti fissi al gioco (come nel gioco binario e asimmetrico visto in Poe o come nello schema del galateo), bensì l'oggetto reale empirico nella sua attualità (per esempio, le possibilità date dall'ambiente di gioco o le sensazioni del corpo dei giocatori nelle fasi di gioco).

I *framework* lavorano a un livello non soggetto alle norme del comportamento, in quanto sono esterne alla soggettività. Operano come i sedili ergonomici rispetto al corpo o come l'immagine rispetto al testo del meme, ma lo fanno rispetto al comportamento. Per cui esso è libero e condizionato al tempo stesso. Ad esempio, nel gioco fisico come quello della lotta fra due cuccioli di mammifero, uno dei *framework* sarà il dolore o la costrizione, senza che ciò sia stabilito a priori. È appunto il campo dei comportamenti, libero ma regolato, dei pari che si misurano fra loro.

Lo schema situazionale del gioco è appunto la sequenza con cui la cultura umana si sviluppa, secondo variazioni di temi ripetuti. Se rappresentiamo lo schema, ad esempio quello predefinito del galateo, in una forma grafica essenziale, ci basta immaginare

un foglio con una linea infinita, ossia come un'infinita successione di punti, propria dell'etichetta. Se rappresentiamo lo schema del gioco, la linea avrà subito una serie di variazioni dovute al divenire della situazione, con una serie di punti di curvatura della linea, che ovviamente non potrà essere dritta.

Fra la fine dell'Ottocento e il Novecento, uno degli argomenti che ritorna a far discutere gli studiosi è il rapporto fra *eîdos* (forma sovrasensibile) e *morphé* (forma sensibile).

Per Pavel Florenskij (1882–1937) tali forme inconciliabili possono coincidere nella forma trascendente, appiattita e astratta dell'icona, che non è una mera rappresentazione della cosa ritratta (la divinità), ma la cosa stessa (il divino). Il suo irrealismo trasmette l'idea della trascendenza di Dio, poiché — come concettualizzato fin da Plotino — l'Essere coincide col Bello per mezzo dell'armonia. Per Florenskij, ad esempio, a pittura rinascimentale altro non fa, col suo realismo prospettico, che seppellire sotto i dettagli della realtà l'essenza divina. Se per J. Baudrillard (1929–2007) il "delitto perfetto" è quello della iper–realtà mediatica che nasconde il mondo reale, per Florenskij è l'iper–realismo kantiano–euclideo della pittura prospettica che nasconde il rivelarsi divino.

In proposito, è emblematica la riflessione di Artaud sul teatro balinese (1938), che coi suoi gesti schematici e fissi, sarebbe capace per lui di una significazione supplementare, direttamente connessa col brivido estetico–estatico «che riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e sgomento [dove] si sprigiona il senso di un nuovo linguaggio fisico basato sui segni e non più sulle parole»[28]. Non è casuale che, come

28. A. Artaud, *Sul teatro Balinese*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, pp. 170–171. Questa intuizione di Artaud troverà un'eco nel lavoro dell'antropologo Clifford Geertz, che parlerà dell'innata teatralità del popolo balinese, facendo valere anche per esso un topos spesso associato a società orientali come quella giapponese: il formalismo che sfocia in "radicale estetismo" (Cfr. C. Geertz, *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1987).

sottolinea Artaud, si tratti di un teatro con pochissimo «teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente»[29].

Questo "formazione" o idealità impregnata di vita (ciò che Artaud chiama "segni") è una *forma vivente* per la quale esiste un termine latino preciso, derivato dal verbo *écho* (ἔχω, "tenere"): *schêma* o, come poi diventerà nei galatei e nei codici di comportamento fra Quattrocento e Seicento, *habitus* ("abitudine", "abito"). Sotto questa luce, lo schema rappresenta qualcosa di chiuso in sé, già ripetibile e dotato di un suo senso e di una sua *oikonomia* (cioè di una "legge dell'abitazione").

Come nota G. Kubler[30] (1962), lo schema mantiene una razionalità dinamica determinata nelle sue incarnazioni storiche, cosali, e attraverso di loro. È il mantenimento di un ordine riconoscibile nel flusso caotico delle cose per mezzo di sequenze formali la cui caratteristica è di essere un numero limitato e di avere una durata variabile, una durata lunga come la forma delle posate o breve come le mode.

L'atteggiamento ludico del corpo (un ludico non esente dal sacro o dall'artistico) sembra così l'oggetto elettivo delle contaminazione dell'uomo con la ripetizione, senza che tale contaminazione passi per il significante o per il biologico, quanto piuttosto per qualcosa che agisce come un'algebra sentimentale.

2.4.2. *Macchine emotive*

Per il fatto di astrarre schemi e riconoscere unità nelle differenze empiriche, l'essere umano già agisce come una macchina che riconosce algoritmi in sequenze di numeri. Le varie tappe di sviluppo della tecnologia si possono leggere come l'evoluzione costante che

29. Ibid.

30. G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002.

ha portato questa esternalità meccanica ad assomigliarsi all'analoga facoltà umana, in un percorso che alla fine ci consentirà di sostituire la prima con la seconda.

Come ogni secolo, la paura millenarista che ci assale all'inizio del XXI secolo è di essere sostituiti dall'intelligenza artificiale divenuta intelligenza connettiva, tanto sul piano pratico quanto su quello intellettuale ed emotivo.

Il timore per il pericolo incarnato dal proprio doppio si era precisato, in precedenza, nel sosia (XIX secolo) e, nel passaggio al macchinico, nel robot (XX secolo).

Il timore che le intelligenze connettive riducano i posti di lavoro e aumentino la disoccupazione è solo un riflesso ai bordi della questione predominante: se loro penseranno a tutto, noi a cosa penseremo?

Il timore che imparino a sviluppare capacità autonome[31] è l'eco della paura di essere messi in dubbio da un pensiero in cui non possiamo immedesimarci (*infra* cap. 3), ma copre solo una paura più grande: che l'uomo possa benissimo immedesimarsi in un software.

Il timore, infine, che diventino oggetti emotivi — prima ancora che sotto il profilo della dipendenza tecnologica e dell'isolamento sociale — andrebbe indagato sotto il profilo della modifica della percezione, peraltro già ampiamente in atto, o, ancora più radicalmente, sul piano della nostra predisposizione ad adattarci e a "empatizzare" con esse.

Del resto, non abbiamo già i nostri *scrittori per computer* che pubblicano continuamente bestseller fruibili solo da intelligenze artificiali e che chiamiamo "programmatori"?

31. Cosa che già causa la crisi occupazionale di diversi settori "creativi": numerosi articoli giornalistici e agenzie sono composti da elaboratori automatici e i lettori non colgono la differenza, la musica viene serializzata, il sapere deve rispondere ai criteri dell'immediata condivisibilità ecc.

Ci interfacciamo con centraliniste preregistrate o controlli vocali di vario tipo; sui comandi vocali è stato fatto un film (*Her*, 2013), sulle risposte aptiche lo aspettiamo[32]; riusciamo attraverso i media a empatizzare e a trasmettere empatia arrivando a quella "parentela mediatica" preconizzata da McLuhan.

Empatizzando coi significanti possiamo inviarci il senso e l'impatto di un evento servendoci di una sua copia o simulacro. Senza questo meccanismo non esisterebbe il cinema, per esempio, e più in genere la fiction. Attraverso i tropi narrativi significhiamo emozioni precise che altrimenti rimarrebbero relegate al soggettivo e all'istantaneo: se non si empatizzasse coi significanti che scorrono nel *media flow* nessun evento emotivo sarebbe differibile e ciò presuppone che l'emozione può trasmettersi in una certa forma, che abbiamo chiamato schema.

Posta in questi termini, il significato di schema abbraccia almeno tre possibili definizioni:

a) è l'unione in atto di forma sovrasensibile e forma sensibile, nell'icona per esempio lo schema astratto esprime il trascendente;

32. Derrida decostruisce anche il tocco. Mentre il *fonologocentrismo* è l'auto–affezione orale della voce, l'*aptocentrismo* è l'auto–affezione tattile del "toccar con mano". Sia il primo che il secondo sono mossi dal desiderio di trovare un'auto–affezione pura, senza differenza, immediata, intuibile: appunto, il tratto comune di fonologocentrismo e aptocentrismo) è l'intuizionismo. «La residenza mondana di un significante diventa inespugnabile. Lo scritto rimane e l'esperienza del toccante–toccato ammette il mondo come terzo. L'esteriorità dello spazio è irriducibile ad essi. Nella struttura generale dell'auto–affezione, nel darsi–una–presenza o un godimento, l'operazione del toccante–toccato accoglie l'altro nell'esigua differenza che separa l'agire dal patire. E il fuori, la superficie esposta del corpo, significa, segna per sempre la divisione che travaglia l'auto–affezione» (*Della Grammatologia*, p. 227). Tornando a noi, quando toccare una macchina equivarrà nella percezione umana a toccare un corpo umano, non sarà per la perfezione della macchina, ma perché non c'è differenza fra corpo e macchina: l'interessante è però che riusciamo a collocare una differenza approfittando dell'esigua differenza fra agire (toccare la macchina) e patire (toccare il corpo).

b) è il corredo di azioni ripetute che diventa abitudine, codice di comportamento, significante;
c) è l'essenza unitaria di una situazione tramite cui intendiamo la situazione e ci adattiamo a essa in modo pre–linguistico, come il sedile ergonomico o il gioco.

Le paure millenariste non fanno che dimostrare quanto l'essere umano si possa mettere in discussione sul suo statuto di umano, fino a che punto è fuori centro, e solitamente rimuovono dietro altri paure fasulle la paura più importante che può riguardare l'intelligenza collettiva, quella riguardante la terza definizione: come il corpo si può abituare alla forma di un sedile ergonomico fino a non poterne più fare a meno, così i sentimenti umani possono abituarsi allo schema dell'intelligenza connettiva.

Parliamo di sentimenti per esprimere il livello a cui lo schema situazionale si inserisce, né quello del significante iterativo né quello del sostrato biologico, entrambi a loro modo deterministici, ma un livello propriamente ana–logico e sottrattivo.

Nello schema la tecnica s'infrastrutturalizza e si perde di vista, scende sotto il livello del corpo rappresentando uno dei casi in cui le mutazioni post–mediali scompaiono sullo sfondo. Nel momento in cui la nostra mente (il cervello preso nella sua connettività) si adatta alle cose che si ripetono (ad esempio l'uso dello smartphone), e i nostri riflessi e percezioni si modificano di pari passo senza che ce ne accorgiamo (sviluppiamo un automatismo a controllare lo smartphone), è inevitabile che possano verificarsi cambiamenti che portano a esiti anticonservativi. Questo processo comporta che vi sia il passaggio (l'eredità) di una certa informazione in modo che un certo uso si perpetui modificandosi.

Una traccia culturale della componente "artificiale" dell'uomo si ritrova concettualizzata fin dagli inizi del pensiero greco, quando le entità geometriche vengono immaginate e successivamente utilizzate addirittura per rappresentare l'Essere, come se effettivamente

l'inconscio si producesse come geometria, più che come linguaggio. Lo schema immaginario e sentimentale del desiderio soggettivo non è modulato né dall'oggetto né dal soggetto, bensì da un elemento vuoto che si chiama "assenza": se l'uno non fosse assente per l'altro e viceversa, il desiderio del soggetto per l'oggetto non avrebbe luogo.

Attraverso la proprietà di scuotimento/vaglio, Chora scassina la ripetizione ossessiva del pensiero che pensa solo le proprie condizioni di esistenza, mette in crisi le cosiddette verità di secondo grado (ciò che do per vero è vero? Il punto di partenza e di arrivo di Socrate), nel discorso psicoanalitico è il luogo estraneo alla scena dell'analista senza cui la scena non ha luogo, il corpo dell'analista e dell'analizzante. La scena s'incarica di tagliar fuori dal significante ciò che è ambiguo, plurimo più che plurale e, come tale, non–binario: cioè Chora, il palco, il corpo. Eppure essa permane come perturbazione costante dell'idealità scenica.

La conoscenza del corpo–chora, come sostrato sintomatico ana–logico, si produce in quella scena, nella matrice inesauribile dell'indeterminato, così come l'impronta che produce un corpo sulla terra fresca o su un materasso.

Il corpo, come Chora, dà accesso a vie di problematizzazione dell'abitudine, della certezza, dell'autoevidenza, della ripetibilità, della routine, del conformismo.

Il non–genere o de–genere di Chora denuncia la condanna — anche vantaggiosa per l'uomo — del significante, che impedisce al parlante di parlare *di qualcosa* e lo costringe a parlare solo di parole: scambiare parole significa appunto scambiare parole, lo scambio non riguarda i pensieri, ognuno rimane prigioniero della sua percezione. Riassorbiti in questo modo dal significante, diventa importante domandarsi dove risieda quella resistenza irriducibile che ci rende noi stessi, con un'identità differente da ogni altra. Impossibile trovarla nella complessità del momento pre–riflessivo della traccia, come fanno i cabalisti attorno alle lettere della Torah per trovare l'enunciazione di Dio. Eppure essa si differenzia, nega che l'uomo

parli solo di parole, appunto resiste: nell'*archiscrittura* (Derrida) «il concetto di verità è *irri*ducibile, resiste ai tentativi di sbarazzarsene, [è un] accompagnamento»[33]. Questo non–genere, problematico quanto quello dell'Uno, si può identificare come un "inganno veritiero" che si produce tramite il corpo, molto simile alla sensazione di "qualcosa che non torna" che muove il protagonista di *Profondo rosso* verso l'assassino.

2.4.3. *Il gatto teledipendente*

In questo caso, si può raccontare un esperimento riguardante un gatto diventato teledipendente in meno di ventiquattro ore.

Il felino, inizialmente indifferente se non refrattario a seguire le immagini del televisore, ha invece mostrato subito di apprezzare dei video specifici presi dal web, "video for cat".

Non era mai salito fino a toccare lo schermo, mentre, alla presenza di quel video più semplice (con grosse immagini di pesci o topi su un fondo uniforme blu o giallo, con suoni e variazioni di velocità e di direzione delle prede virtuali) e per lui "interessante", non ha esitato prima a mettersi su due zampe per annusare e infine a saltarci davanti, a un metro da terra.

La semplicità del video era la chiave per arrivare ad attirare quel fruitore assoluto rappresentato più dall'animale che dal bambino. Il gatto stava seguendo la sua trama preferita e, non avendo un linguaggio con cui sublimare l'attenzione, catturava effettivamente ciò che vedeva, né più né meno come il pubblico più ingenuo urla all'attore sullo schermo o sul palcoscenico di non aprire una certa porta o di diffidare di una certa persona con la stessa partecipazione fisica e diretta all'evento finzionale.

Da quel momento, il gatto ha continuato a fissare lo schermo, anche per i programmi che meno lo "interessavano" (ossia quelli

33. F. D'Agostini, M. Ferrara, *La verità al potere*, pp. 24–26.

che, prima che fosse sottoposto ai "video for cat", venivano osservati per poco e poi abbandonati per andare a dormire altrove), in attesa di rivedere i suoi video preferiti.

In meno di ventiquattro ore, il gatto ha incominciato a interessarsi alla tv in generale, guardando film e talk–show. A volte si metteva vicino al televisore per contenuti che prima neanche guardava.

In qualche misura, quella che lo interessa è una trama di base, che per noi animali linguistici non ha senso e si riduce a puro movimento di figure come nell'interfaccia del videogame *Pong*, ma che è un'ossatura comune a ogni rappresentazione, valida dunque anche per un felino: questa rappresentazione–base rappresenta un certo movimento al suo interno che, nella sua forma pre–linguistica, è il movimento di formiche, topi, insetti, mammiferi, pesci, di sassi che rotolano giù o di onde sollevate dal vento, del fuoco e del legno, degli astri e delle nuvole, del sogno, della pioggia e ogni altra cosa che attira l'attenzione. Che suscita meraviglia, direbbe il codificatore di ogni poetica, Aristotele.

Alla fine di questo aneddoto, vediamo come un gatto abbia fatto — partendo da un input base studiato appositamente per lui — ad appassionarsi o interessarsi (o godersi?) una gamma di prodotti mediatici più complessi.

Quando giochiamo a un'applicazione e ripetiamo per centinaia di volte lo stesso "tap" sullo schermo in base al ritmo del gioco e "stacchiamo il cervello" non ritorniamo fantasmaticamente alla stessa condizione del gatto che gioca col televisore?

2.5. Inganno veritiero. Lucien Lévy–Bruhl e la logica

> Se si cerca di precisare come gli indigeni si rappresentino i rapporti tra lo stregone e l'animale, ci si imbatte in una difficoltà press'a poco insormontabile. Il loro pensiero non ha le stesse esigenze logiche del nostro. È retto, in questo caso come in molti altri, dalla legge di *partecipazione*. Si stabilisce

> tra lo stregone e il coccodrillo una relazione tale che lo stregone diventa il coccodrillo, senza tuttavia confondersi con lui. Dal punto di vista del principio di contraddizione, dovrebbe essere una delle due: o lo stregone e l'animale formano una cosa sola, oppure sono due esseri distinti. Ma la mentalità prelogica accetta le due affermazioni insieme. Gli osservatori avvertono bene questo carattere della partecipazione, ma non hanno il modo di esprimerlo. Insistono a volte sull'identità, a volte sulla distinzione dei due esseri: la confusione stessa del loro linguaggio è significativa. […] Dal momento che il caso non esiste, e che d'altra parte, la mentalità primitiva trascura di ricercare le condizioni in cui un fatto si verifica o non si verifica, ne deriva che quello che è inatteso, insolito, straordinario, è da essa accolto con più emozione che sorpresa. La nozione d'insolito o di straordinario, senza essere definita espressamente come nel concetto nostro, è tuttavia molto familiare alla mentalità primitiva. […] L'insolito più essere relativamente assai frequente e l'indifferenza della mentalità primitiva alle cause seconde è compensata, per così dire, da un'attenzione sempre vigile al significato mistico di tutto quello che la colpisce. Così gli osservatori hanno spesso notato che il primitivo, che propriamente, non si stupisce di nulla, è tuttavia molto emotivo. L'assenza di curiosità intellettuale è accompagnata in lui da un'estrema sensibilità all'apparire di qualcosa che lo sorprende.[34]

2.5.1. *Simmetria e asimmetria*

Lucien Lévy–Bruhl (1857–1939) sostenne che la cosiddetta "mentalità primitiva", pre–logica e ancorata a una visione mistica, era nettamente differente da quella occidentale, logica e razionale. Il primitivo, e ancora il selvaggio, credono nella magia, mentre nell'occidentale moderno predomina la ragione, ciò implica due strutture mentali differenti, con categorie, modi di vedere e forma-

34. L. Lévy–Bruhl, *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino 1966, p. 41–43 (corsivo mio).

re il mondo, differenti. Il pre–logismo qui non è sinonimo di pensiero irrazionale, d'ingenuità intellettuale, al contrario dei positivisti darwiniani o evoluzionisti unilineari, ma di un pensiero elaborato da una società in cui l'individuo non può sviluppare un giudizio autonomo rispetto a quello del gruppo: le "rappresentazioni collettive", come le definì Durkheim, sono inscritte nel mito. Il mito collettivo predomina rispetto all'esistenza individuale, mimando un modo di pensare detto "visione condivisa", rilevato nel campo della sociologia comportamentale e descritto empiricamente. Per esempio, da Solomon Asch col suo esperimento del 1951, in cui dimostra come le azioni e le percezioni visive del singolo (come nel caso di apparizioni magiche, miracoli ecc.) subiscono un'influenza dal gruppo. La visione condivisa è anche il risvolto adattativo che l'animale *homo*, difficilmente capace di sopravvivere senza un branco, ha sviluppato per conformarsi al gruppo. Nella *"legge della partecipazione mistica"* di Lévy–Bruhl, il principio del mondo pre–logico primitivo suborna l'osservazione, perciò c'è spazio per la magia, e la causalità fenomenica soggiace a forze occulte. Di più: come in ogni società chiusa, l'opinione collettiva prevale sull'opinione individuale, assecondando un pensiero magico secondo il quale non è possibile cambiare per paura di scombinare l'ordine o violare i tabù immutabili del cosmo.

Tutte queste opposizioni compaiono nella prima fase della ricerca di Lévy–Bruhl, in cui predomina una lettura duale del rapporto con la realtà: da un lato un rapporto di tipo empirico e dall'altro uno di tipo mistico, quest'ultimo si frappone fra l'individuo e la realtà alterandola in modo che essa si conformi alle prescrizioni mitiche accettate dal gruppo. La questione decisiva per Lévy–Bruhl è che non sono mentalità innate, ma chiunque può acquisirle se inserite nel giusto contesto.

Per la seconda fase della sua ricerca, Lévy–Bruhl abolì la separazione duale delle mentalità primitiva/moderna, sostenendo che la mentalità mistica, predominante in primitivi e selvaggi, è comune

a tutti gli uomini: se essa consiste nell'adeguamento della realtà alle proprie credenze (e usa una percezione selettiva in cui sono ideologicamente visibili solo i casi in cui il mito è confermato, confermando il sistema di credenze), l'uomo moderno che crede nei miracoli o negli oroscopi o nei chiromanti ha un certo grado di primitività[35]. In fondo, non è con questo spirito che il prefetto G. va da Dupin, calato in un'atmosfera oracolare?

La logica classica ci permette di uscire dai limiti del "qui e ora", ci permette di generalizzare, di creare reti concettuali astratte, pensare che il caso singolo rientri in una casistica. Ma non inganniamoci sulla razionalità del processo, non affrettiamoci a dargli etichette fragili come "razionale" e "irrazionale", poiché

> trattare un individuo come membro di una classe [nel senso della teoria degli insiemi] è l'operazione logica comune al pensiero scientifico e a quello magico: questo passaggio è, in entrambi i casi, il trampolino di lancio per abbandonare le pastoie del "qui" e "ora", quel che evita alla nostra specie di rimanere incatenata nella situazione concreta nella quale di volta in volta si trova.[36]

Nell'equilibrio fra pensiero scientifico e magico (con una semplificazione, fra logica classica e logica simmetrica) si gioca la partita dell'individuo; il problema della logica classica è però di «nascere come forma "contenuta" (cioè circoscritta e messa a fuoco) del simmetrico».[37]

La logica simmetrica è infatti la versione estesa della logica classica. «Per gli esseri umani l'illogico nasce quando si utilizza solo una delle due logiche, *a prescindere da quale essa sia*. Di ciò forni-

35. Di questo avviso è: G. Bronner, *Il pensiero estremo. Come si diventa fanatici*, il Mulino, Bologna 2012.

36. M. Mazzeo, *Contraddizione e malinconia*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 60.

37. M. Mazzeo, Ivi, p. 60.

sce drammatico esempio una delle malattie più gravi che possano affliggere la mente umana, la schizofrenia. Il delirio che l'accompagna si giova naturalmente di strutture simmetriche»[38]. Le strutture simmetriche sono definite anche "antilogiche" e vertono sul seguente principio: ogni relazione ha un inverso identico, come se relazione e inversione della relazione fossero simmetriche. E se può funzionare per certe cose (A è sposato con B, B è sposato con A), per altre non può (C è padre di D, D non può essere padre di C). Ciò, ovviamente, ha differenti gradienti logici, perciò non si possono fare rigide categorizzazioni, tant'è che ci sono ragionamenti simmetrici anche «nei processi creativi o nella credenza religiosa, ad esempio il principio di simmetria esce allo scoperto dando forma a opere che non solo non siamo propensi a giudicare "illogiche", ma che addirittura tendiamo a considerare "uniche", "preziose", "straordinarie"»[39]. Tuttavia, il terreno è scivoloso e una logica può installarsi nell'altra, per esempio «il principio di simmetria può offrire il correlato logico al motto evangelico "abbassati e sarai innalzato": dando diritto di cittadinanza al suo acerrimo nemico (la logica classica), fa di questa una delle sue varianti»[40].

2.5.2. *Il Bagatto*

Il potere terapeutico, di Dupin in questo caso, si basa sulla medesima simmetria logica per cui vale il potere terapeutico del mago a cui si rivolgeva l'uomo primitivo così come fa l'uomo "civile".

Il prefetto G. va da Dupin come un malato andrebbe dal suo medico. Anche lui ha un disturbo, afferente al significante, e dopo averlo esposto (sotto forma di caso clinico/investigativo), il terapeuta s'incarica di trovare un rimedio. L'investigatore come il me-

38. M. Mazzeo, Ivi, p. 68.
39. M. Mazzeo, Ivi, p. 54–55.
40. M. Mazzeo, Ivi, p. 59.

dico, dietro l'apparenza confessionale, sviluppano l'epistemologia di un fattore dato per ignoto, la famosa incognita x. Il caso si basa sul disturbo, che reca dei sintomi. G. va da Dupin quando le ha provate tutte, che di solito è il motivo per cui ci si rivolge a un esperto nell'arte di guarire da un'affezione ignota. In questo momento del racconto Dupin incarna l'aspetto epistemologico del terapeuta, la tecnica dell'ascolto.

Talvolta basta questo, essere visitato dal medico, per sentirsi meglio. Successivamente, in modo più evidente quando l'oggetto della terapia è invisibile (come una fobia, l'insonnia, un trauma), il terapeuta, cioè Dupin, dovrà mettersi in gioco personalmente per intervenire sul disturbo del paziente: mantenendo i suoi occhi celati da lenti verdi, Dupin interverrà sul sintomo (la lettera) e farà in modo da curare il male (il ministro D.), non senza aver tratto il suo guadagno (l'elemento che gli permette di non essere preso nel gioco metonimico del significante). G. sostanzialmente ingaggia un mago.

Il gioco di prestigio per la lettera "trafugata", permette di vedere il ruolo di cura dello psicanalista come arte magica e tecnica prestidigitazionale. Un medico, nell'anamnesi, applica un metodo, il suo sapere consiste nel saper ascoltare chi lo interroga sul male: chi gli parla non conosce il male, quindi la sua osservazione del male va adeguata, interrogata a sua volta.

Nelle maglie di questa interrogazione alternata a neutralità si perde l'analisi interminabile, che può diventare il giogo ripetitivo per il paziente.

Quindi, più visibilmente nella prestidigitazione o nell'analisi (cioè quando il disturbo è un oggetto invisibile o immateriale), la tecnica della cura somiglia a quella del mago.

Per sciogliere i nodi del disturbo, deve confrontarsi con una verità che non si presenta in quanto tale, ma come limite del vero col falso e con l'indeterminato, col parziale e con l'occasionale, non è allucinazione né patologia organica bensì affezione della visione

del soggetto, il modo in cui egli vede la verità, tanto quella ideale e ideologica quanto quella fantasiosa/immaginaria e fantasmatica.

Dupin, da emblema del terapeuta, diventa avatar del Bagatto.

Nei tarocchi, è l'arcano maggiore di minor valore, vale come abilità nell'inganno, è un Mago, un Giocoliere e un Artigiano nelle sue varianti. Lo si può trovare abbinato al simbolo dell'infinito, alla cifra I dei numeri romani e all'Uroboro, il serpente che si morde la corda. Spesso compare circondato di strumenti, in un sapere composito composto di bagattelle, cianfrusaglie e ciarpami vari, meno di frequente impugna una bacchetta. Assomma in sé la magia con la tecnica, la seduzione dell'inganno e la fecondità del saper cogliere i momenti propizi[41].

L'affidamento con cui diciamo "tutto" al terapeuta, la fiducia con cui gli consegnamo un'ampia fetta di intimità, attengono a quell'illusione per cui solo se diciamo tutta la verità lui potrà capire come curarci. La fede nel potere sociale della verità è intrecciato alla fede nel suo potere curativo: "se mento al medico non potrà capire il male e quindi la cura", "se il mio partner non mi capisce non può amarmi", "se gli elettori ci capissero, ci voterebbero" sono altrettanti casi in cui alla verità viene attribuito un supplemento taumaturgico.

G. si comporta così con Dupin, raccontandogli tutto laddove l'investigatore fin dall'inizio sa e gli dice dove sta l'errore ("Ha guardato con *troppa* attenzione") e dunque la cura. In un certo grado il potere terapeutico è sempre anche un potere magico, *premonitore*.

2.5.3. *Salute e salvezza*

Il luogo in cui si radica il vero, nella sua forma di sintomo del disturbo, è il supplemento biologico del significante, ossia il soggetto

41. A proposito di psicanalisi e metodo sciamanico: Cfr. C. Lévi–Strauss, *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1966, p. 224.

empirico presupposto al soggetto trascendentale, il corpo–chora premesso al corpo–comportamento che come il setaccio è attraversato dal sisma della verità sintomatica. Il non–significato biologico è il campo del vero: un "vero del vero" che non ha a che fare col vero, ma con la sua soglia, col suo punto di taglio.

La questione dello statuto del sintomo in psicanalisi costituisce la *no mans land* di scontro fra il godimento (Lacan) e la scena fenomenologica (Derrida). La verità come affezione, studiata dalla clinica, rappresenta significativi problemi di concettualizzazione in quanto condizione puramente esistenziale. "Il Piacer sempre doloso e l'inganno veritiero", vale a dire godimento e scena fenomenologica nei termini del versificatore G.B. Calvi (1800), sono concetti critici che aboliscono l'ipotesi di ogni soggettività pienamente consapevole e sono capaci di soggiogare ogni altra concettualizzazione vicina, ma non possono definire né decostruire il portato di verità dell'affezione soggettiva.

Di questa verità, poiché si presenta come affezione, si occupa il terapeuta.

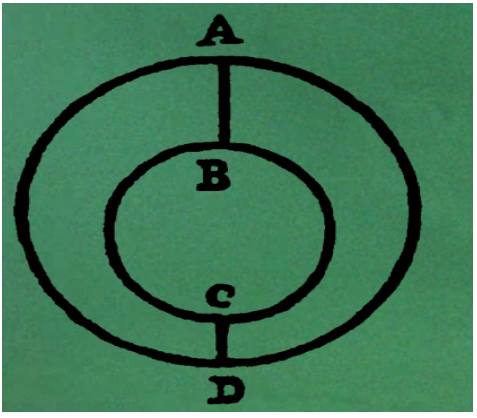
Nella sua ricca etimologia, che va dal latino al sanscrito, il medico è "colui che guarisce, che cura, che medica", più in generale "colui che conosce, che sa". Più ci spingiamo a Oriente più il medico diventa colui che è sapiente nell'arte di guarire (che è l'arte per definizione, tanto che in latino, per significare "medicina", si può usare direttamente la parola *ars*). La parola s'imparenta con "consiglio, insegnamento, rimedio". In sanscrito significa direttamente "sapienza", "mente", "maestro".

Il terapeuta esercita ad ampio raggio la sua arte e la sua tecnica, dato che una guarigione può richiedere un sapere tratto da diversi saperi a cui rimane connesso e che — in certi modi e non senza difficoltà — si può insegnare. Ma soprattutto un sapere che presuppone un'alterazione in forma di dolore (da *dolus*, "danno") e, in opposizione, un ristabilimento in forma di salute (da *salus*, "salvezza").

Il campo del vero può comprendere parti in cui non esiste l'autoreferenzialità del triangolo, non per questo la verità può limitarsi ad area del triangolo solo perché autoevidente.

L'inganno veritiero, al di fuori dell'area del triangolo, è l'unico modo di avvicinarsi alla verità, ce ne possiamo rendere conto per via sofistica e scenica, costantemente inconstante.

Il lapsus che dice la verità attraverso un non–senso o inciampa nello *skandalon*, i paradossi di Zenone nel cui spazio infinitamente divisibile si sta fermi in movimento, l'incantarsi su una ripetizione, *rispecchiano* l'instabilità della verità, la mediano. Ogni tanto qualcuno riesce a trovare l'immagine di questo proliferante caos, immagine che rientra di diritto in un inganno veritiero poiché dà schema a ciò che non l'ha: per rappresentare l'infinito limitato dell'anima *more geometrico* la soluzione di Spinoza è l'immagine di due cerchi concentrici non in asse, che supporta anche l'Essere di Parmenide o l'Apeiron epicureo in cui ha luogo la parenclisi degli atomi, poi chiamata *clinamen* da Lucrezio. I fasci che si sviluppano fra gli infiniti punti delle circonferenze è appunto un infinito limitato, nei termini della regione geometrica.



La cosa su cui gioca, quindi, il terapista in quanto guaritore, il guaritore in quanto clinico e il clinico in quanto artista, è questa impossibilità di determinare alcunché, di non poter parlare come se si parlasse del triangolo, ma di poter esercitare la sua abilità di giocoliere per dare al disturbo quante più soluzioni possibile per significarsi. Un'abilità, quella di sciogliere i nodi del disturbo, non inferiore a quella del mago: far sparire ciò che non si vede è, per certi versi, più difficile che far sparire ciò che si vede[42].

Sciogliere i disturbi del corpo è una tecnica mista fra l'escapologia e il mimo[43]: quello che deve liberarsi può farlo guardandosi nel mimo. Perché va dal mimo? Perché — e questo è il punto — non si rivede davanti allo specchio, si rivede solo nell'imitazione del mimo, e solo se il mimo avrà successo nel mostrargli come muoversi potrà liberarsi e rivedersi nello specchio.

Questo tratto essenziale dell'instabilità è manifestato dal topos letterario della "cecità veggente". Omero e Tiresia ne sono i capostipiti, Borges ne fu l'incarnazione reale, gli occhiali verdi con cui Dupin cerca la lettera ne sono un simbolo narrativo. Del resto proprio Borges collega la veggenza ai difetti della vista (alla presbiopia

42. Nel descrivere il fattore che consente al soggetto di superare l'immediatezza delle cose per autodeterminarsi come soggettività separata dalle cose, Hegel stesso adopera la parola *Zauberkraft*: l'evidente passaggio dall'immediato al mediatamente immediato è così instabile, veloce, non ben visibile, da essere un potere magico a produrlo.

43. Derrida dà connotati di verità al mimo. Quello retroattivo — «nel movimento del *mimeisthai*, il rapporto del mimo col mimato, del riproduttore col riprodotto, è sempre rapporto con un *presente passato*. L'imitato è prima dell'imitante» (*La disseminazione*, p. 214). Quello indivisibile e originario — «non c'è imitazione. Il Mimo non imita nulla. E soprattutto non imita. Non vi è nulla prima della scrittura dei suoi gesti. Nulla gli è prescritto. Nessun presente avrà preceduto o sorvegliato il tracciarsi della sua scrittura. I suoi movimenti formano una figura che non è prevenuta né accompagnata da alcuna parola. Essi sono legati al *logos* da nessun ordine di conseguenza» (Ivi, p. 218). Quello ripetitivo — «il Mimo deve soltanto scriversi sulla pagina bianca che egli è, egli deve inscriversi *se stesso* in gesti e giochi di fisionomia » (Ivi, p. 221).

per la precisione) in *Examen de la obra de Herbert Quain*, così come l'effetto infinitizzante dei due cerchi concentrici fuori assi si collega allo schema di variazione della parallasse. La veggenza e la cecità si implicano a vicenda nel momento in cui, non essendoci presenza a se stessi nell'atto, non può esserci la sua storicità: non essendoci intenzionalità nell'istante (*aion*) ogni scrittura successiva che lo racconta non può che essere un raccontare "alla cieca" (*infra* cap. 12).

Un esempio per tutti di inganno veritiero è il "sapere di non sapere": come può esistere un sapere basato sull'ignoranza? O come può esistere un sapere non iniziato dall'ignoranza?

Un altro sofista come Socrate, Protagora, incorniciò ogni aporia derivante dall'impossibilità della coscienza di essere il proprio oggetto col concetto di uomo come misura fissa\mutevole delle cose, una misura resistente all'evanescenza delle cose esterne alla coscienza umana: così il principio regolatore non è più divino, ma è dell'uomo stesso (*autos–nomos*), che si organizza secondo leggi comuni basate su di lui.

Entrambi questi giochi servono per rimettere il meccanismo nel suo giro limitato, nella sua cornice, il sapere nel sapere e l'uomo nell'uomo, risparmiando il caos della struttura abissale: cos'altro può derivare dalla domanda di un uomo su cos'è un uomo?

Non a caso, la filosofia prende il connotato di *"consolatio"* — "ciò che ridà gusto alla vita", come dovrebbe fare chi esercita l'arte di guarire il male dell'uomo, anche sciogliendo i suoi nodi con altri nodi o giochi d'abilità, purché per la sua *salvezza*.

Seconda parte

Capitolo I

I significanti dell'imperatore

Dopo aver visto la morfologia della verità (in cui agisce quello strumento multiuso "aleteificante" che si chiama significante) e l'autoinganno originario della parallasse, possiamo vedere cinque effetti del loro incontro in situazione.

Il primo effetto è l'*indivisibilità*, il secondo la *retroazione*, la terza la *relazione con un oggetto negato*, la quarta è l'*atesi*, la quinta la *relazione oggettuale*.

In ognuno di essi, la ripetizione di significante e autoinganno trovano la conseguenza della loro interazione, fino a formare il mondo per come lo vediamo. Questa "visione che forma il mondo" si struttura per mezzo dei suddetti effetti, di cui troveremo esempi tanto in ambito giuridico, quanto economico, storico e mediatico.

Sul piano antropologico, è a partire da questi effetti che è possibile l'esistenza della comunità, ossia di un gruppo unito dalla condivisione di *munera* ("obbligo"), le cui relazioni sono basate sulla mutualità e il cui *telos* è lo scambio reciproco[1]. In questo scambio[2]

1. B. Pastore, *Fiducia, comunità politica, Stato di diritto*, p. 201–208, in F. Viola, *Forme della cooperazione. Pratiche, regole, valori*, il Mulino, Bologna 2004.

2. Lo scambio è di per sé un'operazione binaria, quella fondamentale, in quanto prevede ruoli opposti di offerta e domanda, regolati (come abbiamo visto con la lettera) da un significante detto denaro: la mediazione fra i due arriva solo dopo che il denaro ha collocato la sua differenza. Mentre chi offre vuole ricavare di più, chi domanda vuole spendere meno e il loro rapporto produce una cosa che prima non c'era. La mediazione stessa, il denaro, che cementa in un rapporto differenziale i due opposti.

s'innesca la produzione di valore che si chiama *cultura*. Quest'ultima, struttura i principi che saranno trasferiti nella regolamentazione sociale per mezzo della costruzione di un corpo di norme, il diritto.

Sul concetto di diritto si innestano le ampie ramificazioni della **legge**. Ogni legge ha origine in un campo che definiamo "**sacro**", che ci arriva sempre corredato di un codice comportamentale per intenderne il rituale.

La crocifissione, ad esempio, permette di leggere in filigrana il procedimento del sacrificio di un capro espiatorio per mantenere coesa la comunità.

Il diritto (religioso) è posto a capovolgere la violenza negativa intraspecifica — la guerra hobbesiana del "tutti contro tutti" — in una violenza positiva che tenga unito il gruppo anziché autodistruggerlo; è la guerra di "tutti contro uno"[3].

Attraverso il linciaggio di un singolo o di una massa (pogrom, pulizia etnica, apartheid ecc.), i linciatori risolvono la «crisi mimetica» della propria comunità e scongiurano l'autodistruzione: il sacerdote uccide il capro nel corso del rituale e invia verso il divino,

3. Come mostrato dal caso italiano di "Mani Pulite" (1992), che si fermò quando le indagini portano a indagare anche il popolo minuto, se una democrazia (che è per natura vulnerabile alla corruzione) cerca la radice dei propri mali, rischia di autodistruggersi: il ragionamento per cui tanto il Presidente del Consiglio quanto un portiere sono "tangentari", cioè criminali che danneggiano la collettività, crea la stessa diffidenza e disgregazione collettiva di quello delle dittature staliniana e maoista, dove chiunque poteva essere una spia. Nella storia occidentale recente si nota un abuso di questo stratagemma: nell'ultimo secolo, che si tratti di totalitarismo (fino al 1989) o di terrorismo (dal 2001), le democrazie liberali risolvono per mezzo del Male Assoluto (tutti contro Uno) quelle tensioni pulviscolari interne che le farebbero implodere (tutti contro tutti, come Mani Pulite). Bisogna lottare contro il nemico, ricordando che è la sua esistenza che permette di identificarsi in un "tutti", la sua è un'esistenza negata, quindi una resistenza. Ritroviamo a questo punto la –V come oggetto della relazione: i tutti si identificano in quanto hanno un "amico" in comune, la –V; quindi sono "amici della verità", non direttamente fra loro, ma condizione che la –V resista.

per suo mezzo, quel che di negativo può distruggere l'armonia sulla terra, sconvolgerne le leggi. È formulato così, in forma ancor più spettrale che col denaro, il pagamento del tributo alla divinità, il patto è fatto, l'obbligazione firmata.

Questa lettura della crocifissione in chiave antropologica (operata da Girard[4] e filtrata dal discorso cinico e politico del Grande Inquisitore dostoevskijano, quando dice a Gesù "ci hai lasciati soli e ora non puoi ritornare" come se esorcizzasse un *revenant*), suggerisce che ogni legge e ogni diritto si basano più sul sacrificio che sul contratto sociale, come direbbe Hobbes.

Ossia, la funzione del sacrificio come rituale "sacro" (da *sacer*: "differenziare, separare, tagliare"), è la precondizione del contratto sociale, come il principio giuridico lo è rispetto a un contratto di diritto privato: il sacro s'incarica di mettere in campo la misura e la forma con cui espellere dal corpo sociale un certo elemento di disturbo, per mezzo del rituale sublima l'autodistruttività.

Su questa base inizia la nostra civiltà: il diritto della Legge a esigere il corpo. Si pensi al paradosso che rappresenterebbe inserire nella costituzione di uno stato l'articolo "ognuno appartiene solo ed esclusivamente a se stesso": da quel momento, nulla, dal corpo (incarcerato o mandato in guerra o conservato in coma dai macchinari) ai dati sensibili, sarebbe più esigibile dal singolo (se non dietro compenso, dato che il singolo sarebbe anche libero di vendersi).

Dividere il capro e differenziare ciò che si può sacrificare da ciò che non spetta agli dèi è compito del sacerdote; finché non viene preparata all'olocausto, la vittima non assume la sua funzione espiatrice. La vittima prescelta, una volta assunta nella scena la parte del "capro" diventa indivisibile: il capro non può essere diviso. Durante l'eucarestia il "prendete e mangiatene tutti" è dal medesimo corpo, non è un generico prendere e mangiare, il *corpus* è già giuridico, già indivisibile in quanto diritto divino che fa giustizia e ristabilisce

4. Cfr. R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2008.

l'ordine. È capace di proiettare verso il cielo il male che affligge la collettività e, contemporaneamente, è immagine del *cosmos*.

Il capro è conseguenza della crisi mimetica, ma ha la funzione di agire sulla sua causa per dissolverla (secondo il principio del *pharmakon*); una *retroazione* di senso che permette ai sacerdoti di identificare il responsabile della crisi in Gesù (di invertire l'effetto, cioè l'arrivo di Gesù, con la causa, cioè la crisi della comunità) e di agire per ottenerne l'esecuzione, con l'effetto contrario di contribuire a compire il suo destino di redentore.

Nel suo tragitto circolare e inversivo, il capro espiatorio è l'oggetto tramite cui accade quella *relazione negata* che è il rapporto col divino, che produce solo domande (come nella teologia negativa) e illusioni come già dal *Parmenide*. Non si può avere mai risposta dal divino, e ciò rende tanto più pregnante il rituale del sacrificio e la lettura girardiana, visto che da questa relazione negata emerge *in cambio* la possibilità per il gruppo sociale di stare in omeostasi.

Questo approssimarsi alla crisi per poi annullarla con un'inversione rituale (sempre connessa a una differenziazione, a un taglio, a un sacrificio) manifesta l'atesi del suo gioco illusionistico. *A–tesi*, vale a dire quando la tesi (il movimento, la *teoria*) intraprende un movimento illusorio in cui il movimento corrisponde a una *impasse*: l'atesi è come una marcia sul posto che, però, di fatto permette di avvicinarsi e circoscrivere un oggetto che ci è precluso e che c'impedisce di uscire dal posto in cui marciamo. Attraverso questo movimento, in cui non si arriva mai a conclusione, di paradosso in paradosso Platone riesce a far argomentare il suo Parmenide e a mettere in crisi la possibilità (non la necessità) dell'Uno: non si ottiene mai risposta dall'Uno, si può solo continuare questo dialogo sempre all'inizio (il fermarsi all'inizio è, appunto, un momento *iniziatico*).

Il *trait d'union* fra noi e il divino è il capro, l'oggetto tramite cui la relazione da sempre negata col divino ha comunque luogo come *relazione oggettuale*: da questo punto di vista, le ricadute sul

corpus giuridico sono pesanti — per quanto si provi a essere giusti nello stendere le leggi e l'idea giuridica sia in linea con l'armonia del tutto, l'uomo non ha mai accesso alla pura giustizia. L'uomo ha rapporto solo col *corpus*, senza altra possibilità di risposta, e il *corpus* è il medium del divino col mondo.

Da questo punto di vista, anche il sacerdote che amministra il sacrificio, è un "chirurgo" e un curatore, nel senso di maestro e di mago, che medica il corpo sociale.

1.1. Indivisibilità. La città in(di)visibile

1.1.1. *Effetto di plagio*

Abbiamo visto come un discorso assume il valore di verità quando certe caratteristiche formali sono soddisfatte. Principalmente caratteristiche relative alla capacità di ripetizione: di tutti i fenomeni, solo quelli iterabili diventano significanti.

Il significante, che ordina e gerarchizza i rapporti fra gli attori in gioco, è un significante–padrone che resiste alla disseminazione: il significante è o è negato, il fallo è castrato o non lo è, la donna è incinta o non lo è. Non si può essere quasi incinta, quasi castrati, quasi negati. Nell'ottica lacaniana, per come viene rilevata da Derrida, il significante non è con–divisibile, altrimenti verrebbe meno alla logica binaria di base, come se la binarietà fosse il prerequisito — non solo per la scena, ma anche — per il mantenimento della *gerarchia sociale* (uomo e donna, adulto e bambino, anziano e giovane, attivo e inattivo ecc.), ossia l'*ordinabilità*; dei *rapporti di parentela* (madre e padre, avi e discendenti, eredi del nome ed eredi dei beni ecc.), ossia la *trasmissibilità*; e dell'*identità soggettiva* (io e gli altri, l'integrazione e la disintegrazione, il mio desiderio e il desiderio dell'altro ecc.), ossia la *ripetizione* del perseverare in se stessi determinandosi come *negazione* dell'altro (sono A, mentre non sono non–A: la negazione negata rileva il soggetto).

Con l'indivisibilità vengono mantenuti l'ordine, la trasmissibilità e l'identità, ma il significante attrae a sé anche i paradossi riguardanti l'Uno, oltre quelli attinenti al corpo.

Un caso di indivisibilità concreta (e, vedremo, di retroazione) è rappresentato dallo stesso Lacan e dalla sua paranoia di venir plagiato.

> Lacan mette in atto un processo di incorporazione nei confronti di tutti gli autori di cui parla: pensa che l'altro dica la sua stessa cosa nello stesso momento. Spesso si convinceva che i pensatori o gli scrittori del passato avessero anticipato le sue riflessioni. […] Per quanto riguarda i contemporanei, Lacan si sentiva "plagiato". A volte era patologico: nella sua corrispondenza non smetteva di dire che lo saccheggiavano, che gli rubavano le idee e proprio questo mentre lui commentava e faceva proprie intere parti dell'opera di alcuni filosofi. Ovviamente questo suo modo di porsi generava dei conflitti. Possiamo ricordare il caso di Jacques Derrida, lettore attento, scrupoloso, severo dell'opera lacaniana. Ebbene, Lacan non lo sopportava e sosteneva che Derrida gli rubava le idee.[5]

Lo psicanalista, nelle sue vesti di scrittore, riconosce come suoi dei pensieri di altri e inferisce che alla base ci sia il plagio (dell'originale) non la disseminazione (del significante), l'essere attraversati dalle idee.

Una simile fantasia paranoide si presta anche a rappresentare l'effetto della lettura retroattiva di un evento in base all'effetto che ha su di noi: siccome Derrida mette in discussione l'originalità del detto di Lacan, il quale percepisce come di sua esclusiva paternità le sue idee, Lacan è portato a dire di essere plagiato se legge idee che riconosce come sue nell'opera derridiana — con tutto ciò che consegue rispetto al narcisistico dell'immaginario privato di Lacan.

5. Dichiarazione di Élisabeth Roudinesco in: E. Roudinesco, A. Badieu, *Jacques Lacan, passato presente. Un dialogo*, Mimesis, Milano 2019, p. 85.

1.1.2. *Sintomi e scene*

L'osservazione di Derrida sull'indivisibilità del significante nell'interpretazione lacaniana della *Lettera* (la lettera è sempre integra e indivisibile) è affine a quella del significante come Uno platonico che abbiamo formulato in precedenza: Lacan sembra considerare unitario e indivisibile tanto il significante, quanto coestensivamente l'inconscio. L'ipotesi è che, invece, il soggetto sia portato a considerare indivisibile ciò che appare unitario[6].

Un medico sa riconoscere un sintomo, ma da quale momento il fenomeno, ad esempio, di una tosse diventa un sintomo? Si possono isolare i *sema* (σῆμα, "gli elementi costitutivi") di un sintomo con la stessa arbitrarietà con cui si isolano i passi di una coreografia?

Indipendentemente dalle potenziali risposte, in un dato momento l'evento patologico assumerà la forma di un sintomo, diventando l'unità basilare della clinica per il suo tratto di indivisibilità — almeno apparente — in elementi. Come tale, il suo decorso verrà "historiato" in cartella come quel certo sintomo di quella certa patologia. In breve, è attraverso un trucco percettivo come quello che a un certo punto manifesta un sorite da un insieme di granelli di sabbia, che l'indivisibilità del significante trova la sua soluzione paradossale. E in psicanalisi, dove il disturbo è impalpabile, da dove si partirà per farne un sintomo?

A volte, il meccanismo ripetitivo del significante si traduce in azioni a vuoto, come per esempio quando siamo abituati a una serie di azioni prima di uscire di casa, ma a causa di una recente ridisposizione dei mobili ci troviamo ad andare verso qualcosa che sta altrove. Anche se la mobilia ha cambiato posto, l'immagine in cui

6. Derrida, in *La voce e il fenomeno*, definisce l'effetto di presenza come l'autoaffezione del sentirci parlare che determina quel "primato dell'oralità sullo scritto" (dominante da Platone a Heidegger), in cui l'autoaffezione del parlare e dire "Io" dà autenticità fittizia al dire mentre non fa altro che permetterci di indicarci nel discorso come presenti "qui e ora".

ci muoviamo è sempre la stessa, in quanto è parte di noi anche se la situazione è visibilmente diversa.

È un risvolto perverso del significante, quello di svanire quando sovraesposto, come uno schema senza il suo contenuto è trasparente o deviante e possiamo guardarlo solo se non lo vediamo. Per tale ragione lo consideriamo indivisibile: esso tende a ricostruirsi spettralmente, dalla sua assenza o parzialità, per nostro mezzo, nel nostro corpo.

Nella sua parentela strettissima con la soggettività, il significante si comporta come se avesse l'esclusività di un pensiero che sappiamo appartenerci: impossibile che sia in più soggetti contemporaneamente.

Questa fantasia di indivisibilità è messa in crisi da Derrida, che segnala l'aporia fondamentale della psicanalisi: la compresenza di un principio di piacere e di un automatismo di ripetizione all'interno della sua teoria meta–psicologica. Essi o si escludono a vicenda (se il primo riporta tutto a omeostasi, perché esiste il secondo?) o si spiegano solo alla luce di ciò che chiamiamo perversione (sennò che senso avrebbe, come detto da Freud con una metafora fisiologica, protrarre fino al *dolus* la stimolazione?).

A meno che, ipotizza Derrida, non sia una logica differente, al di fuori della logica ma non priva di logica, che ha uno statuto opposto all'evidenza e all'iterabilità. Nella metafora del gioco, pensiamo all'analogica del *bluffer* che perde per vincere. La logica stessa del sintomo, che si nega per dirsi.

Secondo questa ipotesi (molto diversa da quella del plagio di Lacan), l'idea — nella sua evanescenza — riesce a presenziare in diverse coscienze, anche se l'effetto di indivisibilità eleva fittiziamente il significante al valore aletico di Uno. Sostenere fino alle estreme conseguenze la divisibilità dell'Uno (contrariamente a quanto fa del significante e del sintomo fonematico Lacan) equivale a sostenere che: le idee non hanno autori, che sono "nell'aria" a disposizione di chi ne è attraversato, che i progetti urbanistici possono prevedere strutture che tremano come in sisma o in un setaccio, che la città non ha confini né mura né piano regolatore.

In questo modo, verrebbe anche da estremizzare il concetto in chiave spettacolare: se l'idea non ha proprietario, non ha *royalty*, di conseguenza solo una *performance* dovrebbe richiedere il pagamento di un obolo (un musicista che fa un concerto o uno psicanalista che fa seduta o tiene un seminario), ma la sua traccia (la registrazione e circolazione via web del video del concerto o del seminario) dovrebbe avere un prezzo di costo (quello dell'eventuale dvd della registrazione).

Non solo l'urbanistica potrebbe essere pensata per tremare, ma la città stessa potrebbe essere pensata in modo da essere fluida, pulviscolare e senza sovrano o addirittura panarchica o con vari e variabili sovrani, come una steppa o un deserto attraversati da carovane nomadi.

In questa prospettiva, non si può neanche vantare un diritto di paternità sui sintomi del proprio disturbo e tutto ciò è inaccettabile per un soggetto abituato a essere uno e Io.

1.1.3. *Lo stato del sintomo*

Al contrario, il sintomo rimane il centro della scena clinica e non solo non arrivano a compimento gli edifici che tramano, ma a ogni sovrano corrisponde necessariamente un dominio racchiuso necessariamente in confini che, come reame, s'identifica con una città.

Il comune rinascimentale è un esempio di questa organizzazione unitaria, cioè indivisibile e tendente a un vertice: la si tenta utopisticamente corrispondente a una figura e, alla cartografia dei commerci borghesi (che inventano la cartina fisica per non sottostare ai continui cambiamenti di confine della cartina politica), si affianca la pianta geometrica dei castelli e dei borghi fortificati.

Questa vocazione unitaria viene elaborata nelle riflessioni giuridiche del Seicento (Hobbes, Grozio, Boetius, Bodin), in cui il sovrano rappresenta l'altezza di un triangolo di cui Dio è il vertice. Il suo potere è di discendenza divina, quanto quello di un eroe epico, e da lui scaturisce un diritto che Schmitt definirà "teologico–politico", un *corpus* soggetto per definizione alla politica in quanto spetta al re

(il massimo ente politico in quanto ente teologico) di decidere sui casi di eccezione non regolati dal *corpus* giuridico.

La tendenza del diritto a ritrovarsi sottoposto all'autorità del monarca come di un dio si ritrova nella tendenza della città a essere formata su un modello che sembra emanazione della volontà del signore: l'idea di indivisibilità compie la sua incarnazione monarchica, prima di tutto come forma architettonico–urbanistica e poi perseguendo la propria formalizzazione giuridica come reame o, appunto, Stato.

Nella sua coincidenza con lo Stato il signore diventa sovrano, l'autorità massima subito dopo Dio, la cifra dell'indivisibilità della legge. In questo modo il potere è conservato e contenuto in un unico posto, di solito "nelle mani" di qualcuno, dotato di governo su tutte le sue provincie, colonie e propaggini, che agiscono "in suo nome", poiché anche il nome è un depositario di potere.

Fino a che punto può arrivare il potere così concepito per dimostrare il suo potere?

Quale significante può contenere il potere del potere se non un significante puramente simbolico e cosa dovrebbe significare all'altro, al suddito?

Fino a che punto il soggetto può arrivare per appropriarsi di un significante, fino a fare del significante un sintomo?

1.1.4. *Il potere pornopolitico: l'ultimo potere del re*

È il re vanitoso di Andersen che lo mostra, con la sua capacità di provare la propria regalità anche mettendosi a nudo — a condizione sia la vanità a spingerlo.

Il presupposto di funzionamento dei vestiti, la loro economia, è che solo i capaci vedono, mentre gli incapaci no. Ciò, comporta che chi li indossa non abbia pudore a farsi vedere nudo da chicchessia, stupido o meno.

Per l'equazione per cui il re è il massimo ente politico, se è la vanità che costituisce il movente del re, la sua vanità è politica e

come tale ideologica, bisogna capire allora di quale ordine è questa ideologia e possiamo farlo perché, per quanto conosciamo solo il presupposto dei vestiti nuovi, ciò basta a renderli significanti con una loro concretezza ideale: hanno la facoltà di rendersi invisibili.

Lo scopo dichiarato/pensato del sovrano è quello della necessità politica di giudicare al volo e senza errore chi ha davanti: non sappiamo se desidera i vestiti per soddisfare la sua vanità, come il lettore potrebbe pensare basandosi sulla descrizione iniziale che ne fa l'autore.

Esplicitamente, il racconto ci dice solo che il re vuole giudicare il prossimo tramite i vestiti, i due sarti quindi gli offrono qualcosa di più prezioso di una cosa bella da vedere: gli offrono la capacità di «vedere a fondo»[7]. Sappiamo, da come Andersen ci narra i suoi pensieri, che il re ha la preoccupazione fondamentale di ogni sovrano, che si affida in tutto agli altri e lascia per sé le decisioni eccezionali: sapere se nella sua corte ci sono degli stupidi o degli incapaci per il loro ruolo.

Quindi, affinché si abbia questo effetto, è essenziale che nessuno conosca questa proprietà: anche un incapace, per quanto ottuso, purché sappia di questa magia, è comunque in grado di capire che, se vede il proprio re nudo, gli conviene non dirlo, appunto perché non è pazzo ma ha un pretesto: la vanità dei vestiti nuovi.

Questo requisito di segretezza, invece, manca totalmente, dato che il re manda due dignitari a controllare i progressi del suo confezionamento e sembra che tutto il popolo ne sia informato.

Allora, se la segretezza, che sarebbe necessaria, manca, e il re lo sa, potrebbe invece darsi che il re voglia ottenere un effetto secondario: dimostrare che non perché il re è nudo viene meno la sua autorità. Tutti si comportano con lui come sempre, anche se nudo, perché è pur sempre il re. Solo se non può svolgere la sua funzione (perché infermo, mentalmente instabile o morto) smette di esserlo. L'effetto supplementare dei vestiti è di far sì che tutti si comportino che se il re non fosse nudo, ma non potrebbe essere questo il desiderio perverso

7. E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2009, p. 353.

del re? Altrimenti come altro si potrebbe manifestare il potere assoluto a dei sudditi? L'unico *framework* che rendono distinto il potere del re dalla follia del re, in questo caso, è lo *Zaubercraft* dei vestiti, che per questo sono un *framework* palesemente immaginario.

I sudditi devono comportarsi come se il vestito ci fosse perché sono davanti al re e questo va oltre gli abiti e l'ubbidienza al re: sono messi di fatto nell'obbligo di dimostrare, al di là dell'evidenza e della ragione, l'ossequiosità verso il sovrano.

Se lo scopo politico fosse vedere chi è un suddito rispettoso e fedele, il re avrebbe trovato un espediente geniale e il movente sarebbe la vanità di esercitare la propria autorità sulla corte e sul popolo al punto da comparire nudo e far dire a tutti che invece è vestito benissimo: il godimento del potere sta nel sostenere che due più due fa cinque e nel vedere che il sottoposto gli dà ragione.

La coercizione sadica del significante producente la coattività della ripetizione della scena traumatica incontra la perversione politica formulando un desiderio che conduce logicamente alla costrizione collettiva di "non pensare al re nudo". La perversione ha quindi un esito distopico: se non si è così scaltri da guardare senza vedere, bisogna *fingere di vedere* i vestiti per non offendere il re, che a questo punto avrebbe in pugno tutti quanti, perché basterebbe un lapsus o un atto mancato al suddito per essere incolpato.

Ma il potenziale distopico inciampa sul bambino, la cui percezione non è annebbiata dal conformismo sociale. Anche qui, per quanto incapace o ottuso sia qualcuno, solo un infermo di mente (che comunque non fa testo) farebbe la stessa cosa. Tutti gli altri preferiscono abbozzare, forse dicendosi che prima o poi il re si sarebbe reso conto da solo di essere nudo o che si sarebbero abituati[8].

8. O forse si sarebbero abituati al punto di non vedere nemmeno più la nudità, come ai personaggi del film *Los Parecidos* (2015) di Isaac Ezban capita di non notare più di avere la stessa faccia.

La morale perversa del significante, allora, non solo è di vincolare al suo stesso gioco, in cui dà paradossalmente mostra della propria nudità per dare prova della propria supremazia, ma anche di castigare questa sottomissione doppiamente perversa (infatti, è più perverso il re che si mostra consapevolmente nudo o i sudditi che tollerano il suo teatro narcisistico?).

In questa chiave, forse il re è meno accorto di quanto possiamo pensare. Se è la vanità ad accecarlo, comunque è disposto a farsi vedere nudo dai sudditi. Se invece la vanità è una scusa per non sembrare pazzo mentre si pavoneggia nudo, i casi sono due: o ha prontamente approfittato dell'arrivo dei due truffatori che si fingono sarti per mettere in pratica il proprio gioco perverso (a cui probabilmente da lungo pensava) o è stato lui stesso a ingaggiarli per avere il pretesto per stare nudo senza farsi destituire per demenza e mettere in scena le sue fantasie pornopolitiche, forte del potere di cui è "in–vestito", potere inseparabile dal suo corpo a differenza del vestito.

1.2. Retroazione. Il pre–monitor

1.2.1. *Retrocircuiti*

L'effetto retroattivo (*Nachträglichkeit*) è la capacità del significante d'invertire la sequenza causa–effetto e di collocarne una fittizia.

Per usare una metafora tecnica, «in fisica e automazione e fondamenti di elettronica, *la retroazione* o *retroregolazione* (*feedback* in inglese, ma usato spesso anche in italiano) è la *capacità di un sistema dinamico di tenere conto dei risultati del sistema per modificare le caratteristiche del sistema stesso*» (Wikipedia).

Con una metafora mediatica, invece, l'intera trama di *How I met your mother* è definibile come retroazione: un padre racconta ai suoi figli come ha conosciuto la loro madre, totalmente a posteriori, totalmente dal suo punto di vista, totalmente fondata sull'effetto che ha avuto la serie di eventi narrata, cioè la prole che ascolta.

La retroazione è il ritrovamento della causa, già incapsulata nell'effetto. Questa circuito produce l'effetto di senso: quando l'effetto porta con sé la causa, cercare un senso ha senso solo come ricerca interna all'effetto. Quando nel *Paradiso* Dante vede la Madonna, la definisce esponente tanto nobile del genere umano, "che 'l suo fattore non disdegnò di farsi sua fattura". Qui la causa di tutto, Dio, grazie alla Madonna decide di farsi effetto del suo stesso effetto, esemplificando cosa intendiamo per retroazione.

Al di fuori di questo meccanismo retroattivo, si dissolve l'unità dell'io (cioè ciò che ci permette di ricontestualizzare a posteriori anche le azioni autolesive involontarie come convalide della nostra identità), e con essa il fatto e la sensazione di appartenere a una trama di eventi.

Nel vuoto del significante, il senso si costituisce come pienezza. Il soggetto, declinato in significante come fa Lacan, quando entra a far parte di una trama, è riempito di senso e trova il modo di muoversi in tale elemento e di apprenderne l'uso delle proprietà. Ma a quel punto, l'elemento gli scompare davanti, come per un pesce scompare l'acqua. In questo caso il significante assume toni quasi amniotici o liquidi, in perenne movimento.

Nel linguaggio comune, quando si verifica un fatto eccezionale sia positivo che negativo (es. una vincita alla lotteria) e tale fatto è apparentemente collegato a un evento precedente che può sembrarne la causa in un certo schema di credenze (aver sognato di vincere la lotteria o aver trovato un quadrifoglio o essere in un certo periodo dell'anno ecc.), si dice che il precedente era un "segno", che l'uno stava a significare l'altro.

In questo modo, la vincita alla lotteria è il significato che giunge a concatenarsi con un certo segno: è dunque un segno enigmatico, in quanto privo di significato, ma diventa chiarissimo non appena quest'ultimo arriva. Il segno occupa la posizione di causa rispetto a quell'effetto che è il significato, coerentemente con la concezione derridiana della scrittura: di solito, invece, il segno è inteso come la conseguenza di un significato che si vuole esprimere, svolge il

ruolo dell'effetto, mentre il significato della causa; ma quando si è ricevuto un "segno" e poi si verifica il suo senso, siamo in presenza di un'inversione di effetto e causa detta retroazione.

Il cortocircuito che si innesca ha evidentemente peso nelle nostre azioni e nella nostra costruzione della realtà. Non è in fondo quello che accade quando ci separiamo dal partner? Il cruccio di ogni separazione è che, se ci fosse stata più comunicazione/fiducia/ecc., le cose si sarebbero aggiustate e tutti avrebbero vissuto felici e contenti: il cruccio non è per la relazione com'era, ma per come *sarebbe potuta essere*. Alla retroazione spetta il compito di ritrovare le cause e gli intenti di eventi che spesso abbiamo innescato noi stessi in modo incosciente. Come il cieco veggente, non vediamo la cosa mentre accade e quando cerchiamo la causa dell'accaduto procederemo alla cieca, nella retroazione l'esito non emerge dall'intento, al contrario è l'intento emergente dall'esito: è il passato che arriva dal futuro, nella dinamica che abbiamo chiamato del *revenant*, dello zombie.

Tornando alle paure millenariste, «sta qui l'unica occasione che la vera minaccia della distruzione nucleare (o ecologica, se è per questo) ci offre: quando diventiamo consapevoli del rischio di perdere tutto, automaticamente cadiamo in un'illusione retroattiva, un cortocircuito tra la realtà e i suoi potenziali nascosti. Quello che vogliamo salvare non è la realtà del nostro mondo, ma la realtà *come sarebbe potuta essere se non fossimo stati ostacolati dagli antagonismi che hanno dato vita alla minaccia nucleare*»[9].

Quando la bomba atomica venne sganciata su Hiroshima, l'ingegnere Tsumotu Tamaguchi si trovava in città per lavoro e, anche se venne gravemente ferito dalla bomba, sopravvisse. Il giorno dopo decise di tornare a casa sua, a Nagasaki, a farsi curare. Mentre raccontava cosa gli era successo, fu sganciata a pochi chilometri di distanza

9. S. Žižek, *Come un ladro in pieno giorno*, Ponte alle Grazie, Milano 2019, p. 152.

la seconda bomba, ma anche a questa sopravvisse, diventando poi un testimone dell'eccidio all'ONU. Per Tamaguchi la seconda bomba sarà sembrata l'eco della prima, ma pensiamo a quelli che stavano ascoltando il suo racconto a Nagasaki prima dell'esplosione. Dal loro punto di vista, l'ingegnere stava raccontando un fatto accaduto e uno che sarebbe accaduto, la bomba era il passato di Hiroshima, ma anche il futuro di Nagasaki. In questo caso il testimone racconta un evento già compiuto, un *revenant* proveniente dalla dimensione del futuro anteriore, dove si declina il tempo di un evento che è *già* accaduto nel futuro.

1.2.2. *Lo schermo di Perseo*

Quando, dopo una serie di scambi con entità soprannaturali, Perseo riesce ad accedere al covo della Medusa, il suo procedimento per non rimanere pietrificato è di camminare all'indietro guardando in uno specchio, così da vederla arrivare e decapitarla.

A differenza di un combattimento faccia a faccia, in cui uno viene incontro all'altro senza vedere se stesso, cioè in cui uno *avviene* all'altro, nello specchio di Perseo è integrato anche Perseo nella visione dell'attacco e solo in questa situazione irreale, in cui si vede *con* Medusa, può non pietrificarsi. La visione dello specchio funziona come una visione premonitrice: mostra l'evento del futuro (l'arrivo di Medusa) come fosse già "dietro le spalle"[10], Perseo la vede come se l'avesse davanti, ma avendola dietro, come in una visione *avvenire* in cui Medusa lo aggredisce alle spalle.

Lo specchio gli mostra insomma una visione del futuro in cui è spacciato, in cui Medusa arriva e lui sa di non potersi girare, ma soprattutto in cui non ha uno specchio, dato che nel riflesso lo specchio non ci può essere, così come un cellulare non viene ritratto nel selfie, a meno che non si sia allo specchio.

10. Cfr. J. Derrida, *La disseminazione*, p. 210, e, A. Romano, Filosofia del selfie in «Mondoperaio», 2/2019.

Retroattivamente, lo specchio di Perseo diventa *pre–monitore* nel senso pieno del termine.

La visione speculare/premonitoria raddoppia ciò che mostra con una differenza e Perseo, vedendo che Medusa arriverà, *retro-agisce* la morte di Medusa: in funzione di ciò che ha davanti (il futuro, la conseguenza: Medusa che lo sorprende alle spalle e lo uccide), deriva ciò che ha dietro (il passato, la causa della sua morte: Medusa che sta per sorprenderlo alle spalle e non lo ha ancora ucciso).

La variazione con cui si verifica questa ripetizione, coincide col momento retroattivo, in quanto la retroattività differenzia la ripetizione. La storia, già accaduta nella realtà senza mostrare la causa o gli esiti, si ripete come significante nella mente soggettiva, stavolta munita di punto d'inizio e lieto fine. Perseo vede nello specchio che sarà ucciso come evento compiuto in futuro e la sua azione di decapitare Medusa al presente modifica appunto il futuro, come il bambino che gioca dispari perché sa che l'avversario giocherà pari, cioè che in futuro "lo avrà giocato".

In un universo narrativo parallelo, quando Medusa vede la superficie lucida specchiata fra le mani di Perseo — mentre quest'ultimo si sta girando per decapitarla –, capisce all'istante che tiro le ha giocato e cosa sta per succedere, e, nei pochi secondi che le restano, ricorda di aver fatto un sogno strano la notte prima e di aver rotto uno specchio la mattina: la testa della Medusa capisce retroattivamente il senso di quella coincidenza e di quel sogno.

1.2.3. *Anamnesi e catamnesi*

La ri–concatenazione significante che, secondo Lacan, istituisce il senso di destinalità e il suo concetto, cioè la sensazione per cui le cose sembrano disposte teleologicamente, secondo uno scopo e una trama, e che noi ne siamo parte: sappiamo che sapremo alla fine come il protagonista di *How I met your mother* ha incontrato la

madre dei suoi figli e che ci sarà una morale, siamo qui apposta per vedere come il finale ricontestualizzerà l'inizio.

Il clinico utilizza in due versi la dimensione del tempo: l'anamnesi, che va "su" (*ana–*), verso il passato, nel ricordo, e la catamnesi, che va "giù" (*cata–*), verso il futuro, nel decorso. Mentre quest'ultima segue l'osservazione e dunque la causa e collegata in senso discendente verso l'effetto, nella prima si va in senso ascendente dall'effetto alla possibile causa usando la dimensione del futuro anteriore per capire cosa avrà nuociuto al paziente.

Incaricato dal paziente, come Perseo lo è dal re, di risolvere il problema, il clinico ha davanti primariamente l'effetto, il sintomo accertato nell'"esame obiettivo", la sua descrizione, il feedback del paziente; da qui, attraverso la superficie speculare dell'ana–mnesi (l'inversione mnestica per cui si rivedono i ricordi dal più antico, non a caso l'incipit di ogni anamnesi è "Da quando è iniziato?") risale al passato, alla causa; infine decide l'azione di cura e modifica il futuro del sintomo predetto nell'anamnesi.

Rispetto al paziente, che procede solo dal presente al passato, il clinico procede anche dal futuro al presente; si muove abduttivamente dall'ipotesi di malattia al controllo del sintomo, opera la generalizzazione clinica con uno zig–zag dalla malattia al sintomo. Da un lato si crea così la condizione per cui il paziente porrà il sintomo in forma di racconto, mentre dall'altro lato il clinico sarà in grado di porre la sua arte in forma di insegnamento definendo la malattia e poi elencandone i sintomi. In tale insegnamento, fanno eccezione solo i "casi clinici" (quelli famosi di Freud), in cui a scopo di esercitazione si elencano prima i sintomi, per capire quale sarà stata la malattia.

Lo studio medico è la scena del sintomo per questa dote speculare: in questa dimensione, il messaggio dell'inconscio (ciò che non si sa di non sapere) arriverà a destinazione, profferito come anamnesi al clinico, che ne stabilirà l'origine e il destino, la causa e il modo.

Rispetto a questa predestinazione anamnestica del sintomo (unico dominio del soggetto per Lacan, neanche questo per Der-

rida), lo studio dei legami di parentela permette di dare base empirica all'esperienza dell'ereditarietà e dunque della predestinazione.

Il modo in cui è strutturata a livello sociale l'identità soggettiva prevede una serie di predestinazioni (il nome che viene scelto per l'individuo, la famiglia e la rete sociale in cui è inserito, le aspettative che insistono su di lui, le risorse di cui dispone ecc.) causate dallo stato di "inermità" (*Hilflosigkeit*) in cui nasce l'uomo, che per molto tempo sarà dipendente dagli adulti e dovrà occupare per necessità il posto che gli è stato assegnato.

Facendo riferimento a questa serie di *framework* transindividuali e transtemporali, il soggetto ricostruirà la narrazione di sé stesso "al futuro anteriore", cioè come anamnesi, teleologia e unità. L'unica forma che può avere l'eredità è quella di un evento passato in avvenire, continuamente compiuto e continuamente differito.

1.2.4. *Analisi laica e destinatario del sintomo*

Con la retroazione all'opera nel soggetto, la verità diventa *causa sui*: supporta l'illusione dell'indivisibilità e unarietà — dunque verità — dell'Uno e di noi nell'Uno.

Rispetto a questa interpretazione, Derrida controargomenta che la destinalità è appunto l'effetto della messa in scena medica, che autorizza la ricerca di qualcosa che potrà essere terapeutico a livello clinico ma non è necessariamente vero al livello dell'inconscio (stante che mai lo sarebbe in senso assoluto). Trovare l'origine del sintomo non significa altro che ricontestualizzare il sintomo, la ricerca delle origini è un movimento destinato al movimento da fermo della struttura *en abyme*. La verità dell'inconscio non può ridursi al significante rappresentato da un sintomo perché lo eccede.

Per Derrida, quindi, la lettera non è già sempre — come per Lacan — arrivata a destinazione per il solo fatto di avere un destinatario (che sarebbe il soggetto stesso che se la invia mentre si analizza nella seduta psicanalitica), è bensì "in giacenza" (*en souffrance*) per

definizione in quanto "tecnica dell'assenza": qualunque segno, in quanto piramide per un corpo assente (Hegel), è senza destinatario né autore, ammesso che non si sia nella visione mistico–ermeneutica in cui l'autore è il destinatario, come nel caso del mondo che promana e ritorna costantemente al divino.

Il ragionamento è stringente. È naturale che se il clinico cerca un sintomo, alla fine il paziente glielo presenterà, e da qui il clinico potrà scovare la malattia e trovare la cura. Ma se non è un sintomo nel senso in cui lo intende la clinica, necessariamente limitata ai suoi strumenti epistemologici, come potrà identificarlo e curarlo? Non finirà anche l'analista vittima dei loop del significante a causa dei limiti della clinica?

È questione, dibattuta da Freud in prima persona in *Il problema della psicoanalisi condotta da non medici* (1926), della medicalizzazione della psicanalisi, che non sarebbe affare dei soli medici, ma pure dei filosofi e di altri specialisti, in quanto ricerca del soggetto su se stesso e non pratica strettamente medica.

1.3. Relazione negata. Da un capro all'altro

1.3.1. *Mesmerismo*

Nel terzo elemento problematico del significante si ritrova quanto abbiamo detto per il capro espiatorio: perché io possa continuare a negarlo, l'altro deve resistere[11]. È la stessa economia sadica di quei

11. Lacan, per mostrare questa dinamica, illustra la topica del corpo delle vittime dei romanzi sadiani, che hanno il potere di resistere anche se colpite da un fulmine. Il punto non è la mera esistenza, ma il suo supplemento resiliente, resistenziale. Tale resistenza è sorprendente nei cosiddetti *oggetti parziali* che, proprio in quanto non si danno del tutto al soggetto, gli consentono — per esempio nel campo dell'erotismo (cfr. J. Lacan, *L'etica della psicanalisi*) — di non perdere mai l'immedesimazione narcisistica con l'oggetto.

personaggi del cinema o della tv che "amiamo odiare" e che per questo durano nel tempo.

Pensiamo di nuovo al personaggio del dottor House. La sua connotante ostinazione nell'evitare ogni relazione col paziente o partecipazione personale al suo destino, la repulsione verso il dialogo o l'interazione verbale con pazienti e colleghi, l'assertività con cui questiona coi pazienti a proposito dei loro sintomi mirano a creare una situazione di esasperazione che, in qualche modo, sembra avere il potere di indurre nel paziente quelle crisi cliniche potenzialmente mortali che, invece, faranno intuire a House il modo di salvarlo.

Il suo "aiuto" è quasi un atto impositivo nei confronti di chi viene aiutato: lo conferma il movente per cui è diventato medico[12], cioè l'ammirazione verso un "impuro" indispensabile. Il *buraku* è, nella società giapponese, un escluso, un paria, il cui "peccato" è di fare lavori umili come il conciatore o il macellaio, che — avendo a che fare col sangue e con la morte — sono stigmatizzati sia dallo scintoismo che dal buddhismo. Una grande differenza rispetto alla religiosità del sacrificio, in cui il sacerdote coincide col beccaio per mezzo del *chirurgo* (colui che "opera con le mani").

Non c'è spazio per le relazioni quando si è così abili da venir consultati sempre nei casi di vita o di morte: il paziente è sempre a repentaglio, non conviene affezionarglisi (è rilevante che il miglior amico di House, Wilson, sia un oncologo dalla vita sentimentale alquanto ruvida).

House è ammirato da quell'uomo che, pur se escluso, impone se stesso per mezzo del talento faustiano di intervenire solo per i casi disperati, i soli che attivino House.

12. «In Giappone, dove all'età di 14 anni House matura la decisione di fare il medico, spinto dall'ammirazione verso un medico *buraku*, che, pur appartenendo alla casta più bassa della società, veniva tenuto in grande considerazione al momento di risolvere difficili situazioni mediche, nelle quali gli altri medici avevano fallito» (Wikipedia).

House soddisfa la sua idea di dominio e la giustifica sotto il profilo etico e sociale, le dà una dignità, perché in certi casi è il solo che "aiuta" chi ne ha bisogno.

In questa prospettiva, cosa c'è di meglio se non imporre il proprio dominio su dei malati? È il popolare connotato sadico del medico, che gode nell'esercitare il proprio fascino, il proprio magnetismo sui casi "irrisolvibili".

Sia la sua teoria per cui tutti e soprattutto i pazienti mentono sia quella di concepire la cura dalla crisi[13] funzionano nell'economia della relazione negata.

"Perché io manchi, tu devi esserci" sembra dire House, che per essere escluso ha assoluto bisogno di essere necessario.

Se dipaniamo ancora la matassa, oltre il rifiuto esplicito di House verso il paziente, vediamo che proprio la sequenza rifiuto–necessità (il rifiutare il paziente e l'essere necessario e ricercato per il paziente) crea per lui la relazione, perché inizia ed effettivamente accade anche se lui non la riconosce. Per questo, pur con tutte le particolarità e le economie del caso, House e i suoi pazienti sono in una relazione *etico–giuridica*, detta "medico–paziente", in piena regola, per quanto negata dal mesmerico House.

1.3.2. *Capro, brexit, bad fan*

La relazione negata è il mantenimento del termine A sotto forma di negazione.

Se per la logica binaria A non può essere non–A allo stesso tempo, nel caso della negazione "Non voglio insultare, ma…" si rivela

13. «La carica simbolica di atti simili li rende idonei a costituire un linguaggio: in verità, il medico dialoga con il paziente, non mediante la parola, ma mediante operazioni concrete, veri e propri riti che attraversano lo schermo della coscienza senza incontrare ostacoli, per portare direttamente il loro messaggio all'inconscio» (C. Lévi–Strauss, *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1966, p. 225).

freudianamente proprio l'intento di insultare in cui non–A è contemporaneamente A.

La spiegazione è che, a un stadio primordiale, la nostra logica non è "asimmetrica", ma "simmetrica" come quella primitiva[14], e se il motto spinoziano *determinatio est negatio* si applica solo alle cose materiali, attraverso la logica simmetrica s'installa anche nell'immateriale come gli stati d'animo, dove c'è la co–attività di affermazione e negazione come in una pura mimesi che l'uomo moderno istoriale non pratica poiché il suo rapporto col mondo e con sé è già sempre mediato dalla rappresentazione della scrittura e della tecnica in senso corrente[15].

L'umano trova modo di risolvere la crisi mimetica all'interno della dimensione divina inaccessibile mostrando la capacità di mantenere la relazione col proprio opposto anche se negato (nel caso del sacrificio, attraverso il tramite di un corpo da sacrificare, dotato delle caratteristiche identificate da Girard).

Questo "gioco del massacro" ha effetti enormi sul piano geopolitico, individuandosi come "interesse inconsapevole" a cui la valutazione degli interessi internazionali non può non dare peso, anche se restano degli interessi "incoscienti".

Nel caso della Brexit, in cui gli elettori britannici hanno diretto tutte le ansie sul futuro contro l'UE, il meccanismo sacrificale ha funzionato come sempre in un «disagio psicologico di massa, le cui cause sono ignote a chi ne è affetto, il quale è quindi incline a cercare facili capri espiatori»[16].

14. L. Lévy–Bruhl, *La mentalità primitiva* (1922), Einaudi, Torino 1966.

15. La simmetria logica è frutto della mimesi in quanto è nella mimesi che il soggetto è sé e l'altro. Per esempio, nel rituale del coccodrillo citato da Lévy–Bruhl, l'equivoco etnocentrico è di dire "è una metafora per significare che assume *certe* caratteristiche del coccodrillo": sarebbe invece più corretto dire che l'uomo si mimetizza con esso, ne riproduce il movimento e l'"effetto" sulla percezione umana nel suo corpo e — in questo senso — è il coccodrillo.

16. M. Graziano, *Geopolitica*, il Mulino, Bologna 2019, p. 35.

Un comportamento rilevabile dai social media, che combacia con questo prelogismo primitivo, è quello dell'hater. Costui è un "bad fan", come lo definisce il marketing, perché odia per odiare e lo fa attraverso il personaggio pubblico, diventando un fan come gli altri che riesce ad avere un rapporto di adorazione verso tale personaggio a condizione di opporglisi.

La relazione negata ci consente di intrattenere un rapporto altrimenti impossibile e, in certe situazioni, offre un supporto fondamentale all'istinto di morte: la ripetizione coatta è, come mostra il rapporto rituale col divino, priva di limiti quando l'oggetto "si fa desiderare" (o è desiderato come mancanza, e, per ripetersi, desidera mancare), come Dio nel suo ostinato silenzio.

1.3.3. *L'altro come fantasma*

Questa scena consente di relazionarsi senza l'altro, non una relazione con l'assenza, bensì in assenza, quando cioè l'altro è strutturalmente incastrato in una condizione che ne esclude ogni illusione di presenza vivente e ne contempla solo una presenza differita e irriconoscibile.

Le condizioni di scena trasformano entrambi i membri di questa relazione in oggetti parziali che, proprio in virtù della loro parzialità (o vuotezza) possono conservare per sempre il loro legame, senza mai dover arrivare al piano di realtà. In sostanza, lo stesso rapporto che c'è nel film *The Others* fra fantasmi e umani, dove ognuno è contemporaneamente l'altro e, pur non riconoscendosi, non possono non stabilire una comunicazione.

1.4. Atesi. Loop in fabula

Quarto problema del significante è l'atesi.

Derrida definisce *atesi* questo tipo di stallo e lo attribuisce a Freud, che in *Al di là del principio del piacere*, lungi dal dire i rapporti

intercorrenti fra principio di piacere (*eros*) e automatismo di ripetizione (*thanatos*), fa sempre un ritorno sulle condizioni per arrivarci, ricomincia a definirlo meglio senza procedere a farlo. Il principio di piacere è la trappola predisposta per catturarne l'al di là, ma alla fine questo riesce a sfuggire alla trappola, mentre Freud — come Willy il Coyote — rimane intrappolato. Ripetutamente. In una visione più ampia, l'atesi impedisce alla tesi di mescolarsi con la differenza / arricchimento della contro–interpretazione dell'interlocutore di chi esprime la tesi.

La prima comparsa dell'atesi è nella prima parte (*Invii*) di *La carte Postale*[17] (1980, scritta tra il 1975 e il 1979), nella lettera del 4 settembre 1977[18] (la prima di quattro lettere datate lo stesso giorno).

Nella seconda lettera è accompagnato dal tema di spalla del "tutti contro tutti" (p. 80) e dell'eternità (p. 81). Concepisce anche il corrispettivo "postale" dell'atesi: «L'atelelia è l'affrancamento, l'esenzione dall'imposta, da cui il francobollo» (p. 81) e il discorso derridiano in merito è netto: atelelia e atesi, col loro negarsi al gioco della differenziazione, nel non pagare l'imposta inevitabile di ogni significazione (ossia l'interpretazione), sono di fatto contro il dono, contro lo stare insieme nella valutazione ermeneutica, contro le ragioni infinite del *do ut des*, sono insomma isolazioniste e autoritarie, a differenza dell'interpretazione e dell'ermeneutica, che rimarcano la natura cooperativa dell'uomo — «perché noi, noi stessi, eravamo nudi e senza arma» (p. 82). Da questo punto di vista, il discorso della decostruzione del significante è tutt'altro che relativista, assume piuttosto una posizione ulteriore, autenticamente *al di là* anche dell'assolutismo platonico–freudiano, e considera l'essere in situazione con grande serietà sociologica e, *malgré soi*, fenomenologica.

17. J. Derrida, *La carte postale. Da Socrate a* Freud *e al di là*, Mimesis, Milano 2015, pp. 27–268.

18. J. Derrida, *La carte postale. Da Socrate a* Freud *e al di là*, Mimesis, Milano 2015, p. 80.

Per l'appunto nella terza lettera, Derrida crea il collegamento quasi filosogico fra Platone e Freud, nello specifico fra il *Filebo* e *Al di là del principio di piacere*, in cui il tema centrale è la *determinazione* e tutti gli esempi e i momenti concettuali non sono che applicazioni di come si determina qualcosa (in tal senso sono fonologocentriche). Ma la determinazione di cosa? «La determinazione è innanzitutto limite, limite innanzitutto del piacere» (p. 83).

Facendo un esempio, immaginiamo una situazione in cui due persone stanno facendo dei calcoli a mente, addizione sottrazione divisione moltiplicazione frazioni percentuali radici quadrate ecc., con numeri sempre più elevati. Prima fanno l'operazione a mente e poi, quando entrambi ne hanno una, la confrontano a vicenda. Il loro atteggiamento, in caso di risultati diversi, non potrà che essere quello di rifare l'operazione e confrontare ancora, e così via. "Calcoliamo" si dicono a vicenda, echeggiando il *Calculemus* di Leibniz. Possiamo definirli relativisti perché non ribadiscono dogmaticamente la loro soluzione?

Rimanendo nell'esempio, vediamo l'atesi. Supponiamo che uno comunichi il suo risultato, mentre l'altro inizi a dirglielo attraverso una serie di allusioni, magari cominciando con le operazioni che ha eseguito in prima battuta, divagando, costruendo il discorso sulla moltiplicazione e serializzazione di sottodiscorsi iniziati e non conclusi, spostando indefinitamente il momento di dire il risultato. Alla fine di questo ri–invio, la persona che deve ancora rispondere, non dà il suo risultato, non consegna la sua lettera, ma dice all'altro che ormai ne sa abbastanza da capire da solo a quale risultato è pervenuto. In questo modo non invia nulla (e non paga il francobollo, non affranca la lettera) e non dovrà *ricalcolare* con l'altro. Non è detto che lo faccia per malafede premeditata, ma in questo modo non entra nel campo differenziale dell'interpretazione del risultato. La tesi viene "istintivamente" protetta per non venir divisa e sviata, e ciò, per Derrida, limita la comunicazione con l'altro.

L'opera di Freud suggerisce al filosofo una "tipologia del postare" (*postage*: "postare"; così come — in inglese — "affrancare", per

es., il francobollo.), ossia una teoria della "postura" e dell'"impostura" della "posizione" (*thesis*) retta da un principio. «Ed è il Principio Postale come stazione differænziale, che regolarmente impedisce, ritarda, spaccia o dispaccia il deposito della tesi, interdice il riposo e fa correre senza posa, depone e deporta il movimento della speculazione" […] vuole ereditare da sé, non si siede mai…» (p. 83).

Nel rimandare continuamente il momento della tesi, il soggetto genera la speculazione, l'*ipotesi* e non deve, dice Derrida, "pagare pegno", rinunciare alla purezza della sua tesi, l'afferma allusivamente, tenendo per sé qualcosa che rappresenta la sua essenza indiscutibile, la traccia dell'ipotesi.

Interessante è la sinestesia che inserisce l'autore col riferimento, mentre parla di atesi, al danzare (coreografia, figure, passi fissi…) sul tango ossessivo di Astor Piazzolla, che ha almeno due caratteristiche esemplificative dell'atesi: il modo in cui i tanghi tornano al tema iniziale e i loro titoli seriali (Libertango, Meditango, Undertango, Violentango, Novitango, Amelitango, Tristango e Adios Nonino, che fa eccezione e parla della morte del padre).

In *Speculare — su Freud*[19] (1980, seconda parte di *La carte Postale*), all'atesi è dedicato il primo capitolo dell'avvertenza. È definita "divisiva", una "strozzatura"[20].

Osserviamo la precisione con cui è inquadrato il testo freudiano, che viene letto e messo in crisi a partire dall'enunciazione: Freud *vorrebbe* scrivere di cos'è va oltre il piacere, direttamente al cuore del paradosso fondamentale dell'esistenza umana, cioè la tensione fra *eros* e *tanathos*, ma è come tutti bloccato da questo buco. Perché non ci sono contenuti propri che un vivente possa esprimere rispetto alla morte e rispetto a ciò che va oltre il suo principio omeostatico, il pia-

19. J. Derrida, *La carte postale. Da Socrate a Freud e al di là*, Mimesis, Milano 2015, pp. 269–406.

20. J. Derrida, *La carte postale. Da Socrate a Freud e al di là*, Mimesis, Milano 2015, pp. 273.

cere. Lo psicanalista si incaglia sintomaticamente rispetto a questo sbarramento del reale e il suo discorso procede su se stesso spinto da una pulsione evanescente, da un tema in sottofondo che è il tema della pulsione di morte. Mentre è bloccato lì, produce storie.

> Prima e al di là di ogni istanza […] non è un caso fortuito che l'atesi si sospenda in via indefinita rispetto a *la vita la morte*. Non è un caso fortuito che si alimenti con l'enigmatica pulsione di morte che si mostra, scompare, appare scomparendo, appare scomparendo nell'*Al di là*… Dico *enigmatica* perché appare scomparendo e raccontando molte storie, costruendo molte storie, costruendole o lasciando che si raccontino. A volte le chiamiamo favole o miti […] ipotesi o l'atesi dell'atesi.[21]

Freud è in un loop: vuole definire la regola della regola, la misura della misura, il soggetto del soggetto. Loop che lo porta a produrre analisi, topiche, casi clinici, meta–psicologia, racconti, teorie. Tutte attorno all'inconscio, in cui paradossalmente principio di piacere e istinto di morte si co–implicano. Per definizione, ciò che è inconscio, è fuori dal conscio, dunque l'inconscio non si può conoscere, tantomeno descrivere positivamente. L'inconscio è esterno al conscio e ciò comporta anche che il conscio è installato nell'inconscio e non il contrario: come se ne possono allora decifrare i messaggi con l'ottica scientifica di trovare le ragioni della cosa nella cosa stessa? Non gli resta che pedinare le tracce dell'inconscio, entrare nel loop: se l'inconscio si articola come linguaggio, il linguaggio si articola come inconscio (dunque, impermeabile all'ermeneutica).

> Non c'è *Weg* senza *Umweg*: lo sviamento non sopraggiunge al cammino, esso lo costituisce, così come lo traccia (*fraye*). Freud non sembra qui mettere in questione la grafica dello sviamento differænte *in sé*. Ma lo si può

21. J. Derrida, *La carte postale. Da Socrate a Freud e al di là*, Mimesis, Milano 2015, pp. 289.

> mettere in questione *in sé*? In sé, esso non è. Tuttavia può, eventualmente, rendere conto della diversione interminabile di questo testo qui (è proprio lui, proprio qui?), nella sua atesi speculativa (p. 294)

Alla fine, però, non è sempre quello che fa il pensiero della "chiarezza e dell'evidenza"? Scienza e letteratura, con la preminenza che danno al percepibile, al visibile e al misurabile, non riproducono infinite rappresentazioni senza giungere mai a rappresentare questo stesso processo di rappresentazione. Freud sarebbe potuto andare oltre all'ipotesi di *Al di là del principio di piacere* se fosse andato fino alla tesi, prendendo posizione fino in fondo sull'inconscio e mettendo in crisi l'irrisolvibile dualità di *eros* e *tanathos* (a sua volta un simulacro classico). Freud è rimasto a–specifico sull'inconscio, non ci ha comunicato il suo risultato.

> L'atesi si dichiara così in seno allo scatenarsi della speculazione. Ma essa è anche, in un certo modo, il "proprio" della scienza o della letteratura. Vi sono tesi in filosofia, la tesi è totalmente filosofica, non ve ne sono né nelle scienze né nella letteratura. Ci si sarebbe avvicinati così, per quanto possibile, alla specificità scientifica o letteraria. Se ce ne fosse, voglio dire, di specificità. (p. 347)

Per spiegare il ruolo della morte, Freud deve spostare il suo esempio dal bambino al primitivo, inquadrare la morte come frutto dell'aggressività dell'altro, come omicidio. Questo gli permette di usare lo stesso contenuto usato per l'angoscia di castrazione: l'angoscia di morte non ha contenuti propri. È questo momento in cui il testo freudiano si cura e torna ateticamente su se stesso, dall'inizio.

> Guardate, dice Freud, i "popoli primitivi". L'indice della normalità originaria non è questa volta il bambino ma il "primitivo": crede così poco alla morte *naturale* che l'attribuisce sempre all'aggressività del nemico. Ogni morte

> è omicidio. La logica di quest'argomentazione era all'opera nelle *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (1915): l'inconscio davanti alla morte è come il primitivo, non la conosce, non ci crede, la ignora come la negazione. L'angoscia di fronte alla morte, preciserà *Inibizione, sintomo e angoscia*, non ha dei contenuti *propri*, è proprio l'*analogon* dell'angoscia di castrazione. Quanti giudicano questo argomento incompatibile con quella che credono essere la tesi della "pulsione di morte", dovrebbero riportarsi a questa articolazione sintattica dell'atesi, nel luogo preciso che qui designiamo. (p. 364)

Di solito, se bisogna costruire una strada, si cerca di farlo dove il territorio lo permette. Così, secondo questa traccia, si sviluppa anche il cammino (ovviamente quello del soggetto nel mondo). Con questo graduale smantellamento del testo freudiano, Derrida mostra che l'angoscia della morte è una ripetizione dell'angoscia di castrazione e, appunto, in se stesse angoscia della ripetizione.

Se questo riguarda l'istinto di morte, resta da vedere dove Derrida colloca il suo innesto al cuore del principio stesso enunciato da Freud: il piacere. Nello stesso punto collocherà l'innesto di Platone in Freud.

> Nel luogo in cui ci troviamo ora inviati, la proprietà del piacere sembra sempre più enigmatica. Si sa cos'è il piacere? domandiamolo all'inizio. Ciò che confusamente si chiama "linguaggio corrente" sembra implicare una sorta di consenso implicito e precomprensivo, la referenza comune in un senso che non varia. Questo consenso sembra esso stesso presupposto dalle problematiche meno ingenue. L'aporia filosofica, la *skepsis*, la maieutica, etc., non possono fare l'economia di questa presupposizione. A questo proposito, qualsiasi riserva o scarto di Freud circa il questionare filosofico, *Al di là…* appartiene alla tradizione del *Filebo*. La tradizione è assicurata, Platone è dietro Freud. O, se si preferisce, Socrate, con tutte le inversioni indotte dalla struttura di un lascito. Attraverso la scena di *Al di là…* leggiamo anche il *Filebo*. Potremmo verificarlo passo dopo passo. Ma *Filebo*, demoltiplicando la sua scena, i suoi autori e i sui attori, al suo giro

legge *Al di là…*, ne conduce il decifrамento partendo da lontano, come una testa lettrice teleguidata, vi si alloggia, vi prende posto o parte come un lessico o un codice di decifrazione inserito nel volume; o al contrario, anche se la struttura topologica dei volumi non obbliga a scegliere tra le due ipotesi, *Al di là…* diventa al suo turno un capitolo supplementare del *Filebo*, una nuova scena che rimanda a passaggi di altri dialoghi di Platone, il *Simposio* ad esempio, etc. I due *corpi* fanno parte l'uno dell'altro. Si scrivono l'un l'altro. L'uno all'altro s'indirizzano una corrispondenza fabulosa. L'atesi di *Al di là…* mette alla deriva il Filebo che non procede che per "tesi" e serie di *"logoi"* dalla prima parola di Socrate fino a che egli non domanda, questa è l'ultima parola di "lasciarlo andare". Ma questa messa alla deriva è essa stessa programmata dal discorso sull'*apeiron*, l'indefinito del limite e la miscela. Si potrebbe fare la prova minuziosa, tutta l'atesi Freudiana percorre almeno virtualmente, strutturalmente, il sistema dei *"logoi"* socratici sul piacere. Essa la segue come una sorta di spartito dove si disporrebbe perlomeno sui suoi motivi maggiori: su quello della partizione, prima, quello del limite e del non–limite, della misura e dell'eccesso, del processo "genetico" opposto al riposo dell'essere in–sé, etc. Non dimentichiamo che lo scarto singolare tra la differenza e l'opposizione è sottolineata all'apertura stessa del *Filebo* (12e): questo scarto ci è sembrato indispensabile per l'interpretazione di *Al di là…*, anche se, beninteso, ne abbiamo sviluppato e fatto sbandare l'elaborazione. Non dimentichiamo che la domanda sul nome e sulla referenza apre anche il Filebo. Cosa chiameremo piacere? C'è un'unità di questa cosa chiamata piacere? Si può dare un nome proprio (ad esempio Afrodite) a un fenomeno così diverso, polimorfo, inafferrabile? (Socrate allontana il nome proprio della dea di cui Filebo invoca la testimonianza: il suo "nome più vero", è "piacere" (*édonè*) e il nome proprio non è così proprio). E se il piacere non si producesse che nel suo differimento, se non arrivasse che a questa condizione? Se il linguaggio corrente di Socrate e di Freud è così sospeso e problematico, esso non può evitare di presupporre: si sa, si deve sapere quello che si intende come Piacere, sia esso inteso come limite estraneo, inafferrabile tra due limiti, un di qua e un di là che riducono

> un passo a nulla. Nessun piacere, certo, ma se c'è un piacere che si limita incessantemente, trattando con se stesso, contrattando per prepararsi a sé, prodursi, risolvere, rigenerare, perdere e sorvegliare al servizio di una funzione generale di cui rappresenta la tendenza, allora, certo, non vi è che Piacere. È possibile? […] Piacere, il grande speculatore, calcola con gli effetti di strettura afrodisiaca (Socrate non amava il nome proprio Afrodite). Legando o lasciandosi legare, esso dà *luogo*, *fa posto* al dominio del PP, gli lascia regolare la circolazione al suo posto, limitando le quantità di piacere e non lasciandolo crescere che nella sola misura possibile. Il quasi–nome proprio, è la X che specula senza identità, è la X (questa esercitazione sconosciuta in cui Freud diceva che non si conoscerebbe nulla per definizione e che converrebbe designare algebricamente) che calcola e prepara la propria trappola del suo rimpiazzamento. Ma si limita per aumentare. Ma se si limita non aumenta. Se si limita assolutamente, esso sparisce. Al contrario, se si può dire, se esso libera qualcosa che sia il più possibile vicino al pp (finzione teorica), se dunque esso *non si limita del tutto*, si limita assolutamente: scarica assoluta, sbandamento, nulla o morte. La non risoluzione appartiene a questa logica impossibile. Essa è la strettura speculativa tra la soluzione (non–legame, esplosione, allentamento *assoluto*: l'assoluzione) e la non–soluzione (strettura assoluta, tensione [*bandage*] paralizzante, etc.). (p. 396–399).

La tesi non ha chance di arrivare alla sintesi e resta giacente. Nel tentativo di suturare questa falla, s'innesca l'automatismo del fort–da: come suturare una sola volta una falla che non si chiude mai? Il non–detto non smette mai di dirsi, non ha forma centro bordo, solo il suo non–dirsi. Nella sua forma sintomatica, questo arresto sposta la scarica d'ansia su un oggetto (come il rocchetto), oppure su un tema che non sarà mai affrontato o, al contrario, ripetuto senza fine.

La sequenza di inizi che Freud inanella nel tentativo di chiudere il cerchio della sua opera riproduce lo spostamento metonimico da fine (irraggiungibile) a nuovo inizio (reiterato), come se il fine dell'opera fosse nel suo inizio.

Atesi come tendenza del soggetto ad assumere i tratti dell'inorganico. La ripetizione ci condiziona sotto forma di abitudine, routine, conformismo o compulsione. Se si tende a rivivere la scena traumatica, per dominarla o per trarne godimento, è perché s'insegue un buco nel discorso, qualcosa di non coperto dal significante; c'è un evento non simbolizzato, impensabile, che innesca nel soggetto un'immobilità semovente come quella zenoniana, che tende a ridurre il discorso a un loop[22]; quando si parla della morte è necessario scherzarne o controllarne l'effetto o cambiare discorso, non possiamo mai parlarne ma solo avvitarci nella ripetizione di luoghi comuni.

L'atesi implica una relazione con un oggetto intoccabile, propone il movimento che produce questa negazione, che nel negare l'oggetto produce un piacere autosabotante per cui il controllo sull'oggetto si mantiene fintanto che viene *perseguito*, non se lo si ottiene.

Se applicassimo i punti di vista della metapsicologia freudiana all'atesi di Freud, quest'ultimo sarebbe il caso d'osservazione per vedere, a livello dinamico, come interagiscono fra loro le pulsioni che regolano la vita psichica: egli, materialmente, viene bloccato nello scrivere. "Facciamo un passo avanti", *ein Schritt weiter*, o "un ulteriore passo avanti", *einen Schritt weiter zu gehen*, dice Freud all'inizio di ogni capitolo di *Al di là del principio di piacere*, col passo "zoppicante" dice Derrida del "pedinamento".

Se stilizziamo le topiche freudiane (io–es–superio, conscio–preconscio–inconscio, principio di realtà–principio di piacere–metastruttura normativa che agisce per dominare lo psichismo) notiamo che la triade è essenzialmente questa: "io cosciente che opera nella realtà", "la pulsione precedente al piacere", "il dominio coattivo dell'inconscio".

22. Un esempio è la composizione ricorsiva di Bach, che è composta come un anello di Moebius (Canoni 1 e 2 dall'*Offerta musicale* BWV1079). La composizione è del 1747, mentre Moebius è nato nel 1790.

Willy il Coyote segue questa triade: per quanto il suo approccio alla cattura del *road runner* sia tecnico e pragmatico come mostrano le sue trappole sofisticatissime (io cosciente), l'ideazione edonistica che riguarda la cattura e la consumazione di Beep beep (la pulsione) si infrange contro la coazione a ricostruire sempre una nuova trappola per catturarlo (l'inconscio). Si direbbe che, se catturasse Beep beep, non avrebbe più motivo di costruire le trappole, e che è per questo che non lo cattura, anche se poi le trappole gli si ritorcono contro.

L'atesi si manifesta «suggerendo che è la procrastinazione a generare raffiche nei nostri schemi di attività»[23], determinando uno spazio fra un evento e l'altro, ed è in tale spazio che, progettando l'azione, sviluppiamo la significazione: la sviluppiamo, appunto, in un differimento.

Nel progettare l'ottenimento dell'oggetto desiderato/differito, ne creiamo la presenza costante sottoforma d'idea e ne operiamo l'assenza tramite tale procrastinazione. Così come Willy il Coyote, anche Achille rimarrà impigliato nella corsa immobile, nell'infinito limitato, dell'atesi e non riuscirà mai a raggiungere la tartaruga. Per Freud, così come per Willy il Coyote e Achille, il percorso verso la verità rimane *visibilmente* asintotico.

1.5. Relazione oggettuale. L'incredibile link

Il quinto elemento è la relazione a cui ci dà accesso il significante.

Quella col media, col denaro, con la lettera, col capro o col sintomo sono altrettanti prototipi di relazione oggettuale.

Servendosi del capro per comunicare con gli dei, l'uomo lo usa come lettera in senso proprio. In questa possibilità di servirsi del significante come oggetto dello scambio consiste l'esistenza stessa

23. A.–L. Barabasi, *Lampi*, Einaudi, Torino 2011, p. 299.

del sapere come dialettica duale, anche se — come con le divinità — in assenza.

Una relazione epistolare è la relazione oggettuale per eccellenza, col pregevole carattere di mostrare in modo evidente la sua *istorialità*. Tanto che, finché sono esistite, le lettere intime venivano guarnite con labbra di rossetto, con profumo, ciocche di capelli, ma anche di stoffa o di fiori e foglie. In tempi più antichi, il sigillo delle missive ufficiali, incastonato in un anello, era come un'impronta digitale dello stato — un bacio come un sigillo sul cuore, diceva il poeta.

Per altro verso, il codice del duello è l'oggetto della relazione fra i duellanti, dicevamo prima, con una connotazione molto diversa.

Ancora più agli estremi, l'oggetto diventa letteralmente un'estensione, come nel caso del *sex toys* e della *selfie*, dove un soggetto si relaziona a un oggetto per relazionarsi a un altro soggetto. La relazione oggettuale è il fenomeno più esplicativo della soggettività intesa come rapporto immediatamente mediato/rilevato con l'altro.

A quale tipo di relazione sociale ci si adegua — a proposito di mediazioni — attraverso i media?

Per Platone tale relazione si chiama «teatrocrazia dei malvagi/perversi»[24].

Per Debord «lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini. […] Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente. […] Esso è l'affermazione onnipresente della scelta *già fatta* nella produzione, e il suo conseguente»[25].

24. *"Θεατροκρατία τις πονηρα"* (Platone, *Le leggi*, IV, 701 a–d). È appena il caso di ricordare che la teatrocrazia non c'entra nulla col teatro, bensì con la teatralità delle dispute verbali.

25. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2001, p. 69.

«Lo spettacolo estende a tutta la vita sociale il principio che Hegel, nella *Realphilosophie* di Jena, concepisce come quello del denaro: "La vita di ciò che è morto, muoventesi in se stesso"»[26].

In entrambi i casi, trattasi di democrazia priva del momento precedente al momento pubblico: ossia il momento privato, quello dell'immedesimazione in se stessi, in cui le percezioni soggettive vengono setacciate per estrapolare un concetto. In sostanza, una democrazia dove prevale la superstizione dell'opinione anziché la ricerca della verità, quantomeno soggettiva.

Questi passaggi della *Società dello spettacolo* si rifanno molto chiaramente al *Capitale* di Marx, in cui si può leggere il seguente ragionamento:

> Gli oggetti d'uso diventano merci, in genere, soltanto perché sono *prodotti di lavori privati*, *eseguiti indipendentemente l'uno dall'altro*. Il complesso di tali lavori privati costituisce il lavoro sociale complessivo. Poiché i produttori entrano in contatto sociale soltanto mediante lo scambio dei prodotti del loro lavoro, anche i caratteri specificamente sociali dei loro lavori privati *appaiono* soltanto all'interno di tale scambio. Ossia, i lavori privati effettuano di fatto la loro qualità di articolazioni del lavoro complessivo sociale mediante le relazioni nelle quali lo scambio pone i prodotti del lavoro e, attraverso i prodotti stessi, i produttori. Quindi a questi ultimi le relazioni sociali dei loro lavori privati appaiono come quel che *sono*, cioè, non come rapporti immediatamente sociali fra persone nei loro stessi lavori, ma anzi, come *rapporti materiali* fra persone e *rapporti* sociali fra le cose.[27]

La coincidenza è che il gioco del significante si può giocare per mezzo di oggetti.

Lo abbiamo visto con la lettera di Poe (di cui nessuno conosce il contenuto, e dunque vale non come "epistola" o missiva ma pro-

26. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 180.
27. K. Marx, *Il Capitale*, Libro I, 1.

prio come "lettera", come cosa prodotta) e col codice dei duellanti di Conrad, ma ancora di più la logica oggettuale appartiene alla scena antropologica del sacrificio, in cui gli appartenenti al gruppo tentano di uscire da una crisi o da uno stallo per mezzo della messa a morte del capro, che rappresenta il gruppo stesso sotto l'aspetto delle sue colpe e il cui sangue viene versato alla divinità per riportare la situazione alla prosperità, vale a dire in equilibrio (echeggiando il discorso della determinazione del piacere platonico–freudiana).

Scambiandosi parole, gli interlocutori definiscono le coordinate e la qualità del loro discorso, i metodi e gli oggetti in gioco. Il gioco è quello dello scambio reale del Bene tramite beni[28], come lo scambio in denaro usato in luogo del baratto.

Questo oggetto mediatico è per definizione evanescente. Conrad stesso, nel suo racconto, non offre un movente determinato e significativo, ma appunto traballante, "erotico", che unisce al di là di tutto i due protagonisti.

Il significato del significante "codice" è il valore astratto, e come tale assoluto, dell'onore. Esso assume il valore di significante–padrone per la sua sovraordinazione rispetto a tutti gli altri significanti, inclusa l'amicizia, interno al rapporto di D'Hubert e Feraud. Un significante così forte da validare anche una "prigionia sulla parola" dell'irruento Feraud.

Ma anche se parlassimo di Romeo e Giulietta, il discorso non cambierebbe. In questo caso diremmo con Virgilio che *omnia vincit amor*… L'amore prevale su tutto, anche sulla vita se è necessario, come mostrato dalla tragedia italo–shakespeariana, e come rimarcato dal seguito di quello stesso motto virgiliano sull'amore che vince tutto: *et nos cedamus amori*, e noi cediamo all'amore. Per amore val la pena di cedere, così come di rischiare di morire, come in chiave comica ci mostra un altro testo teatrale, *La mandragola* di Machiavelli.

28. Cfr. E. Coccia, *Il bene nelle cose*, il Mulino, Bologna 2014.

La frase di Virgilio torna allora nuovamente utile se la parafrasiamo: "il codice prevale su tutto e noi cediamo al codice" per i duellanti o "il significante prevale su tutto e noi cediamo al significante".

Se un soggetto è un significante per un altro soggetto, porre fra questi due significanti un terzo significante permette di incardinarli in una scena, così come l'ipotenusa chiude i cateti in un triangolo, in una figura minima compiuta, una triade familiare nota come complesso di Edipo. Come ci ricorda Barabasi, il diametro di una rete — in questo caso in biologia — ha un preciso significato: se fra due cellule ci fossero i famosi sei gradi di separazione, le probabilità di riuscire a comunicare diminuirebbero, poiché la perturbazione che si sposta da una cellula all'altra avrebbe più probabilità di perdersi, per questo fra le cellule ce ne sono appena tre[29]. Senza questa mediazione che chiude il triangolo in un circuito autosufficiente e autoreferenziale, il processo duale può infinitizzarsi, cioè giocarsi all'infinito.

Quando i due bambini giocano a pari e dispari, si stanno di fatto considerando a vicenda come la propria probabilità di giocare un certo numero, valutandosi come significanti di questa probabilità è implicita la loro capacità di "svuotarsi" facendo posto all'immedesimazione reciproca — invertono il messaggio dell'altro e glielo inviano di nuovo: se penso che tu giocherai pari allora gioco dispari, e viceversa.

La serie di permutazioni e la struttura predefinita del gioco porranno i giocatori all'interno di un certo scenario in cui le azioni possono essere indicabili *a priori*. Per questo uno dei bambini descritti da Poe vince sempre a pari e dispari: per la capacità di stabilire a priori, immedesimandosi nel suo avversario, la sua mossa.

Ma esaurite le alternative possibili, spiega Poe, il meccanismo mostra la sua capacità deviante, si estremizza. Se le possibilità cal-

29. A.–L. Barabási, *Link*, Einaudi, Torino 2004, p. 197–200.

colabili si esauriscono dopo un certo numero di mani di gioco, non è più possibile prevedere l'altro, l'immedesimazione non dà più un risultato binario. In sostanza, l'altro diventerà in automatico "capace di tutto" letteralmente.

È dunque nelle possibilità estreme di una relazione oggettuale di trasformarsi in una relazione freddata, immobile, ingiocabile, indecidibile, atetica con un altro assoluto, che racchiude in sé tutte le possibilità in gioco come già previste.

Terza parte

Capitolo I

La cospirazione assoluta

Intesa in questo senso puro, la composizione
è il corrispondente simbolico, fra le arti umane,
della Provvidenza che governa il mondo[1]
J. Ruskin

…composizione come corrispondenza come Provvidenza come mondo come…

Nel racconto di Poe che ci ha guidato fin qui abbiamo assistito a come, il tema *en abyme* della ricorsività della lettera nascosta nel portalettere (col suo sovrappiù di ridondanza ed esposizione, cioè di sovraesposizione e spettacolarizzazione), si presta a venir occultato.

Proprio la scontatezza dell'azione ripetitiva con cui si mette la lettera in scena nel portalettere, permette a quest'ultimo di diventare un posto *inaspettato* per nascondere una lettera: non si nasconde dove si mette in mostra.

Così il prefetto G. cerca non la lettera, bensì il suo *nascondiglio*, e (essendo ottuso, come si legge nel racconto) non gli viene di cercare un nascondiglio in un punto così in mostra: se avesse cercato realmente la lettera e non il suo *pendant* (il nascondiglio) non l'avrebbe cercata ma *trovata* nel portalettere al primo tentativo. Il suo problema è che il nascondiglio coincide con la scena stessa,

1. J. Ruskin, *Gli elementi del disegno*, Adelphi, Milano 2015, p. 188.

col paesaggio. E le cose non vengono mai nascoste nel paesaggio, bensì sotto o dietro di esso, come i sintagmi complottisti (la verità paranoica è sempre "dietro" o "sotto" l'evidenza).

The Purloined Letter (così come altri racconti di Poe, a cominciare da *The Domain of Arnheim*) è narrato da una voce indecifrabile, un amico del protagonista che si fa portalettere del protagonista: è Poe stesso che ci fa da postino della sua lettera. Lettera quantomai astratta dato che, a parte la regina, nessuna delle persone coinvolte nel racconto la leggono o la fanno leggere al lettore: è come una lettera priva di contenuto se non per l'effetto di firma del mittente unitamente al nome del destinatario, la Dama. Heidegger direbbe che "è silenziosa ma non muta".

Qui, la composizione, assume il suo statuto di effetto: il carattere iterativo della lettera, nella sua *Wiederholungszwang* (coazione a ripetere) è uno stereo–tipo, l'amplificazione di un tipo apparentemente vuoto, in sé inconsistente, un "ritmo" (il soggetto eccentrico dell'inconscio, non esistente ma resistente, che persevera nella sua ripetizione).

Un indizio di questa ex–centricità è dato dal termine *purloined*, la cui obliquità porta Manganelli a tradurla in "trafugata". Col sovrappiù di senso che può aver "fugato", come si fuga un dubbio o un sospetto, come il vento fuga le nuvole ecc., in abbinamento al furto "tra–fugare" estende il suo senso a "dissipare".

Per Lacan è un "mettere da parte", segnatamente "per il futuro", a sottolineare con Freud quanto sia destinale la logica della coazione a ripetere. Derrida trova invece che la lettera non abbia una struttura tale per cui la giacenza è esclusa (perché il ministro non dovrebbe aver già distrutto la lettera, dopo che ogni altro posto era stato frugato dalla polizia, o non l'ha spostata dopo la prima visita di Dupin?); il suo ragionamento verte sulla critica di un "senso" delle cose insito nella ricerca stessa di un senso, di un destino ineluttabile della lettera verso la sua destinazione per il semplice fatto di averne l'indirizzo (ma senza essere *affrancata*). Qui viene

il discorso architettonico di Derrida: il fatto che ogni architettura debba diventare archi–ieratica (avere un senso e una ergonomia) è riflesso di questo effetto destinale — "fonologocentrico" e "fallogocentrico" — che chiude il circolo ermeneutico superando l'apparire delle cose in nome dell'apparizione della verità. Possiamo tendere una linea di collegamento col concetto di Chora, luogo–matrice e *Umweg* del progetto architettonico *Chora L Works*: non è possibile comporre Chora nel circolo di rappresentazioni del medesimo, anzi il "terzo genere" *non datum* resiste nel suo sisma.

Dando per presupposte le questioni su Chora e sul significante, nel corso di quest'ultimo capitolo vedremo le conseguenze di questi processi logici e ana–logici in rapporto agli sviluppi iper–tecnologici con cui si è aperto il XXI secolo.

1.1. Altro Assoluto

1.1.1. *Immagini*

Uno dei principali bias nella formulazione di qualsiasi teoria è la necessità di servirsi di metafore: metafore tecniche come grafici o equazioni oppure metafore visive come esempi o generalizzazioni. Di solito, ogni teoria, come i *logoi* del Filebo o i casi clinici di Freud, è corredata da un caso pratico per consentire al lettore di intuire e immedesimarsi meglio nei concetti astratti espressi. In realtà, gli esempi consentono anche al lettore di compartecipare creativamente al significato di quanto legge, per questo Freud può lasciare atetico il suo discorso: le metafore che porta accolgono nella loro vuotezza simulacrale la fantasia del suo lettore.

A seguito di quanto detto, possiamo immaginare questo fantomatico personaggio detto "soggetto" (che non combacia sempre perfettamente con altri concetti come "individuo", "io", "identità" ecc.) in due modi principali, entrambi distanti dalla concezione comune.

Sappiamo che il patrimonio di conoscenze comuni ha integrato l'idea di una soggettività non monolitica e con un certo numero di zone d'ombra. Addirittura, la parola "ombra" è ormai in abbinamento fisso con l'idea di soggettività: ognuno ha le sue ombre, i suoi angoli bui, il suo lato oscuro. Questa esemplificazione visiva predefinisce un rapporto duale fra un lato in luce e uno in ombra, come la luna, ma non manifesta l'artificiosità di tale operazione. Al limite, per esprimere in qualche modo la complessità soggettiva, fa riferimento alle "profondità insondabili dell'animo umano", sempre predefinendo il quadro nella cornice duale di "superficialità accessibile" e "profondità insondabile".

Da questo concetto si possono estrapolare due immagini.

Nella prima, la soggettività viene descritta come un processo che avviene in bilico fra due entità affini e diverse. Per quanto affini, tali entità lo sono solo agli occhi dell'essere umano, di per loro non sappiamo quanto siano compatibili. Questo va detto per non pensare che quanto diremo ha a che fare, in fin dei conti, col solito dualismo A/non–A.

L'immagine è: un istmo su cui cammina una persona e, ai bordi dell'istmo, un oceano da un lato e un cielo dall'altro. Oppure con uno spazio siderale da un lato e un vuoto pneumatico dall'altro.

Il senso dell'immagine è: il cammino (*Weg*) prodotto da questo individuo è in qualche modo prodotto dai due spazi invalicabili a destra e a sinistra. Contemporaneamente tale cammino è l'unica mediazione che esiste fra queste dimensioni e la perturbazione in questo spazio continuo che si separa per la presenza del cammino.

La lettura dell'immagine come esemplificazione di concetti freudiani è: nella topica es–io–superio, l'io è la risultante del conflitto fra i desideri rimossi e le pressioni normative esterne, l'operazione differenziante che conduce non è altro che il differimento di questi due poli per installarcisi. In altri termini, il soggetto media fra sé e il mondo dando di fatto inizio all'attività soggettiva di divisione dell'esistente secondo quelle due dimensioni. Intanto, in base

a tale dualità, si sviluppa il suo cammino autoproducendo l'istmo, secondo la funzione–base della pratica mimetica: la funzione retroattiva, la capacità di "imparare" dai risultati, di trovare la causa nell'effetto e allestire la realtà.

Il significato dell'immagine tramite una metafora tecnica è: l'inconsistenza dell'io è radicata nella sua bidimensionalità, nella realtà esistono solo oggetti tridimensionali, cioè esistono solo corpi; la sola superficie bidimensionale che esiste nella realtà è quella definita dal contatto di due cose; come il cammino della nostra immagine, anche una simile superficie bidimensionale è un luogo immaginario e reale allo stesso tempo, che c'è ma non esiste

Il concetto generale dell'immagine è: l'istmo visualizza lo spazio dell'io in quanto "nulla operante", pura differenza, separazione di due entità.

La seconda immagine, invece, non ha partizione.

Rappresenta un aggregato in uno spazio, agito da forze immateriali in base a logiche ripetitive. È uno spazio estremamente malleabile limitato da un buco nero che produce e fagocita i membri dell'aggregato.

È la dimensione di Chora, unica costante, e dell'attività interrogante dell'uomo. Il non–sostrato o sostrato in–sostanziale che (non–) fonda l'attività soggettiva.

La posizione soggettiva che così si determina ha come altro da sé questo spazio e ciò che produce. È un mondo estraneo a cui solo l'elaborazione del soggetto dà una coerenza immaginaria, fondata su se stessa, cioè sul niente.

Nella prima immagine il soggetto è ancora alle prese con le distinzioni e agisce in una rete significante soggetta alle leggi precedentemente descritte, nella seconda si semi–emancipa da tale rete e vaga nell'orizzonte frammentario dei resti di quanto prodotto da Chora.

In che modo una continua l'altra? Quando le possibilità prevedibili della dialettica duale della mimesi si esauriscono, quando l'altro

potrebbe rilanciare fin oltre la morte, allora diventa *"inimitabile"* — inaccessibile alla simulazione, indecostruibile.

Sul piano antropologico e sociologico, finite le concatenazioni mimetiche, l'altro è radicalmente estraneo. Supera il contendente della "lotta per la vita e per la morte" hegeliana, esce dal recinto della definizione di umano e arriva a essere un Altro Assoluto nel senso letterale del termine, cioè sciolto, di–sciolto, liquido, Altro anche dall'alterità. Non ha intenzione né di morire né di lottare, né di battersi né di dibattere, ma di resistere, facendosi sentire ritmicamente, mancando indefinitamente, come i tartari che non appaiono mai all'orizzonte della caserma Bastiani ma che tengono mobilitati Drogo e gli altri militari. È un nemico a–dialettico, batterico e, apparentemente come il sorite, unico, che può colpire all'improvviso e da più parti, ma sempre prima che ce ne si possa accorgere per tempo.

1.1.2. *Politica*

Un esempio di Altro Assoluto si può vedere nella tecnica della strategia militare di cui si servirono Kissinger e Nixon in Vietnam, detta "teoria del pazzo". In questa strategia si vuole negare al nemico un'immagine di sé troppo razionale o equilibrata e gli si preferisce mostrare che alcuni elementi dell'operazione sono fuori controllo. Oggi ne è un ottimo prosecutore il presidente Trump nella sua politica militare, dei dazi, delle frontiere ecc.

In sintesi, la teoria del pazzo si trasfigura nell'esempio di Orwell in *1984*, quando viene osservato che la libertà è libertà di dire che due più due fa quattro anche se per il Grande Fratello fa cinque ("Freedom is the freedom to say that two plus two make four"): il "pazzo" può sostenere che sia cinque e costringere l'altro a dire che è vero, lo può confondere, facendo così vincere la paura e la voglia di arrendersi per lasciare al pazzo il compito di formulare le sue richieste.

Il pazzo si comporta come l'imperatore che appare nudo e tutti lo trattano come fosse vestito: incarna lo scarto fra reale e realtà, e ciò gli da la sua funzione di misura, di significante sovraordinato.

Naturalmente non sempre può andar bene: nel caso del Vietnam, contrariamente a quanto si aspettavano gli americani, non ci fu resa e, non essendoci un *quantum* stabilito in precedenza, la guerra si protrasse senza limite.

1.1.3. *Media*

Se l'altro assoluto fosse il personaggio di fiction sarebbe uno di quelli che sa sempre tutto, che ragiona logicamente fino a un'apparente follia, che sa quando mentiamo e, in base alla menzogna, cosa nascondiamo, con l'immediatezza con cui a chiunque una custodia di violino rivela l'esistenza del violino.

Una specie di dottor House che mettiamo nella posizione impossibile di vedere la nostra custodia, di essere in un livello di coscienza superiore a quello soggettivo comune a chiunque.

Con un simile personaggio è più che mai vero che non si può non comunicare, trattandosi di un oggetto paranoideo in costante ricezione ed emissione, come l'ecosistema tecnologico.

Se la lettera non arrivasse mai a destinazione, ma tornasse sempre indietro dopo un certo periodo in giacenza, se il suo destinatario/destinazione fosse il mittente stesso, il soggetto è costitutivamente differito rispetto a se stesso, assente e rinviato indefinitamente, all'interno di una cornice.

1.1.4. *Tecnologia*

Questo altro assoluto si manifesta nei media non tanto come web–panopticon, ruolo che in generale gli calzerebbe, quanto tramite immagini che si ripetono pur cambiando di continuo, sempre in modo da anticipare le reazioni di chi le guarda, in modo che lo spet-

tatore ci si riconosca come in uno specchio (gif, meme…). Queste immagini, programmate per ripetersi (nel caso di "meme" è la parola stessa che, in origine, ha valore affine a quello del "gene", quindi di informazione da trascrivere), costituiscono il modo in cui il web–panopticon comunica con le particelle del suo aggregato, gli utenti. Tali immagini, nella generale cornice delle condizioni di scambio sul web, fungono come rapidi *engagement* dell'altro assoluto rispetto al singolo. Come se, attraverso la ripetizioni di queste immagini, fosse data una cornice discorsiva in cui l'individuo ha modo di partecipare alla rete, avendone le coordinate, senza influire sul suo funzionamento, sul suo algoritmo. Esattamente come le pubblicità ai muri stradali delle città, che mantengono un legame permanente con l'acquirente nella sua vita quotidiana. Ecco come l'altro assoluto è anche pulviscolare: se esso non fosse di volta in volta unificato per mezzo di nomi o categorie (appunto: web, panopticon, profilazione, controllo bioantropometrico, psicografia, singolarità tecnologica, il complotto ecc.) prolifererebbe onkologicamente e darebbe luogo al fenomeno della visione paranoide. In cui, per esempio, ogni pubblicità stradale o ogni articolo di giornale sono collegati agli indici di borsa; oppure in cui siamo sorvegliati dai microfoni dei cellulari e dalle webcam del pc: tutte cose possibili, non essendo l'altro assoluto sostanza.

1.1.5. *Filosofia*

A queste condizioni, l'altro assoluto è la metafora (fallogocentrica e mediologica) che rivela il "terzo genere": per quanto si tenti d'inquadrarlo in una relazione binaria (nei termini della *Spaltung* io–Altro), come può l'io individuale avere una qualunque relazione con quell'assoluto?

Come può comunicare con esso senza che ogni comunicazione non prenda la forma di domanda, come accade all'inizio nel caso medico–paziente? L'altro assoluto, a livello soggettivo, è visibile in

quella relazione non–binaria che è la relazione col terapeuta, che fa le veci dell'altro assoluto.

Allo stesso modo, per quanto riguarda il pulviscolo della tecnologia, un utente ha un rapporto diretto con la struttura che genera il servizio della piattaforma social a cui è iscritto solo quando deve chiedere qualcosa, sovente a livello giuridico. Come un panopticon ipertecnologico viene investito dal soggetto del potere di conoscere tutte le mosse possibili in campo; si trova in questa posizione perché autorizzato dalla struttura stessa della binarietà, la cui costitutiva ripetitività si articola come ricorsione differenziata. La differenza è costitutita dal soggetto stesso che, per contenerla nei limiti della ricorsione, predispone un'estensione territoriale architettonica e urbanistica, una *polis*.

1.1.6. *Urbanistica*

Un esempio stavolta *estensivo* di altro assoluto, di dispositivo panopticon bio– e tanato– politico, è la città nella sua visione urbanistica, vale a dire di dispositivo orto–bio–cratico.

Nell'architettura delle camerate di ospedali, prigioni, caserme ecc. l'intento di una certa struttura si manifesta per livellare le particelle dell'aggregato su un piano puramente simbolico fin dal modo in cui i suoi ambienti prendono forma. Gli studi di Foucault e Goffman ci ricordano quanto siano persuasive le eterotopie già nella loro messa in opera, già nella fase progettuale, cantieristica, per così dire. È un ragionamento non troppo distante da quello marxiano sull'alienazione dei rapporti sociali, in quanto prodotto di condizioni pre–installate dalle esigenze di produzione stesse.

Anche la città rinascimentale è costruita su principi geometrici la cui idealità sottesa — la loro enunciazione, potremmo dire — è l'unione armonica di spirito e materia, il tentativo d'infondere la razionale bellezza delle idee nella vita stessa, di dare cioè quella forma alla vita.

In questi casi vediamo l'architettura nel suo verso "urbanistico", nel suo passaggio ad archi–ieratica che dispone l'occupazione dello spazio secondo un progetto etico–politico. Il passaggio all'urbanistica volge lo sguardo dal valore del vuoto a quello del pieno; a differenza dello sviluppare i vuoti, il pianificare i volumi consente di mettere le forme della vita al servizio di valori (come economicità, ripetitività, pianificabilità, coerenza ecc.) strutturalmente determinanti per mantenere al potere il progetto etico–politico.

Questa tensione fra occupazione urbanistica e spazio occupato è la perturbazione costante del progetto etico–politico e il compito che esso affida alla produzione culturale è l'elaborazione simbolica di questa perturbazione, la costruzione di realtà ideali che confermano la realizzabilità delle promesse del progetto stesso.

1.1.7. *Situazionismo e machiavellismo*

Al di fuori di questa produzione simbolica (o al suo interno come necessaria antagonista) prende le mosse la critica dell'occupazione architettata dal potere costituito (il re, lo stato, il capitale, l'apparato burocratico, la classe dominante ecc.); nei termini di questa critica, l'altro assoluto del potere è definibile come progetto di manipola-

zione retroattiva del valore d'uso della *situazione*[2] attuato dall'occupazione estensiva dello spazio per mezzo dell'urbanistica; data la particolare enfasi messa nell'aspetto "geografico" dell'interazione passiva della mente con l'ambiente che la circonda, un esperimento di rilievo in questo campo è la psicogeografia situazionista[3].

2. «Situazione costruita: momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti» ("Internazionale situazionista", I, 1, giugno 1958).

3. «Psicogeografia: studio degli effetti precisi dell'ambiente geografico, disposto coscientemente o meno, che agisce direttamente sul comportamento affettivo degli individui» ("Internazionale situazionista", I, 1, giugno 1958).

Con questo proposito, il Situazionismo sceglie di confrontarsi sistematicamente con l'edilizia borghese, e in questa chiave viene generalmente interpretata anche l'argomentazione di Guy Debord che, dalla *Società dello spettacolo* (1957) e dalla chiusura della rivista "Internazionale situazionista" (1969), non ha perso efficacia: sebbene l'obbiettivo essenziale della psicogeografia sia il modello dell'urbanistica ottocentesca come capostipite dell'edilizia borghese, Debord non si serve di questo obiettivo per definire la sua critica dell'occupazione dello spazio, ma del Rinascimento.

A parte la nascita a Cosio D'Arroscia (Cuneo) nel luglio 1957, il situazionismo non condivide molti altri richiami con l'"Italian theory" (in cui, sotto i numi tutelari di Vico, Machiavelli, Bruno, Gentile, studiosi come Roberto Esposito provano a dare volto a un pensiero filosofico propriamente "italiano") né manifesta influenze di pensatori italiani.

È per questo rimarchevole che Guy Debord si serva di un passo di Machiavelli per l'esergo del VII capitolo della *Società dello spettacolo*, intitolato "La programmazione del territorio", in cui Debord contrappone lo spazio libero da merci allo spazio "banalizzato" dalla produzione capitalista e denuncia l'uso programmatico dell'urbanistica[4] per omogeneizzare il territorio di vita: il riferimento d'apertura che incornicia il capitolo, non tocca l'edilizia borghese o l'urbanistica ottocentesca (che forse, dopo tante critiche sul suo determinismo ambientale, «attende una apologia»[5]), ma si riferisce direttamente al comune e al principato[6].

4. «Urbanismo unitario: teoria dell'impiego di insieme delle arti e tecniche che concorrono alla costruzione integrale di un ambiente in legame dinamico con esperienze di comportamento» ("Internazionale situazionista", I, 1, giugno 1958).

5. B. Zevi, *op. cit.*, p. 91.

6. In tema di architettura, nel situazionismo, c'è un'altra importante presenza italiana a firma di Gilles Ivain: in "Formulario per un nuovo urbanismo" ("Internazionale situazionista", I, 1, giugno 1958) afferma che «uno dei più notevoli precursori dell'architettura resterà De Chirico. Egli si è interessato ai problemi delle assenze e delle presenze attraverso il tempo e lo spazio. […] Nella

Quando viene presentato, nel bollettino "Internazionale situazionista", il *Formulario per un nuovo urbanismo* viene preceduto da delle Definizioni (come quelle di "situazione", "psicogeografia", "urbanismo" già viste). Una di queste riguarda la "decomposizione": «processo per cui le forme culturali tradizionali si sono autodistrutte, sotto l'effetto dell'apparizione di mezzi superiori di dominio della natura, che permettono ed esigono delle costruzioni culturali superiori. Si distingue tra una fase attiva della decomposizione, demolizione effettiva delle vecchie sovrastrutture — che cessa verso il 1930 –, e una fase di ripetizione, che domina da allora. Il ritardo nel passaggio della decomposizione a delle nuove costruzioni è legato al ritardo nella liquidazione rivoluzionaria del capitalismo»[7]. In attesa di liquidare il capitalismo, «gli insegnamenti della deriva[8] consentono di stabilire i primi rilevamenti delle articolazioni psicogeografiche di una città moderna»[9].

Alla luce di questa intersezione fra Machiavelli e Debord leggiamo l'esergo al capitolo quinto del *Principe*:

> E chi diviene patrone di una città consueta a vivere libera, e non la disfaccia, aspetti di essere disfatto da quella; perché sempre ha per refugio, nella rebellione, el nome della libertà e li ordini antichi sua, li quali né per la lunghezza de' tempi né per benefizii mai si dimenticano. E per cosa che si faccia o si provegga, se non si disuniscono o dissipano li abitatori, non sdimenticano quel nome né quelli ordini.

pittura di De Chirico (periodo delle Arcate) uno *spazio vuoto* crea un *tempo ben riempito*. È facile rappresentarsi il futuro che riserveremo a simili architetti, e quale sarà la loro influenza sulla gente. Oggi non possiamo che disprezzare un secolo che relega progetti di questo genere in pretesi musei».

7. "Internazionale situazionista. 1958–69", Nautilus, Torino 1994, p. 13–14.

8. «Deriva: modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: tecnica di passaggio frettoloso attraverso vari ambienti. Si dice anche, più particolarmente, per designare la durata di un esercizio continuo di questa esperienza» ("Internazionale situazionista", I, 1, giugno 1958).

9. "Internazionale situazionista", I, 2, dicembre 1958.

L'argomento del capitolo machiavelliano è *"In che modo siano da governare le città o Principati, quali, prima che occupati fussino, vivevano con le loro leggi"* e vi si afferma che un principe ha tre modi per tenere un regno conquistato: distruggerlo, andarci a vivere, lasciarlo libero ma asservito per mezzo d'un governo–fantoccio.

Questa terza soluzione, che Machiavelli attribuisce a Sparta nei confronti di Atene e Tebe, è fallimentare. Mentre la prima si è rivelata fortunata e lo vediamo nel caso di Roma che conquista Capua, Cartagine (su cui addirittura getta sale), Numazia. Alla fine anche gli spartani furono costretti a «disfare» i regni conquistati.

A questo punto, lo pensatore politico fiorentino fa un'osservazione fondamentale: dopo aver scritto la parte citata da Debord, aggiunge «ma subito in ogni accidente vi si ricorre» e porta a esempio Pisa, «dopo tanti anni che ella era stata posta in servitù da' Fiorentini».

1.1.8. *Principati*

Alla chiusura del capitolo troviamo un confronto decisivo con l'esergo di Debord.

Se quest'ultimo raccomandava di distruggere le repubbliche, il passo seguente consiglia come agire coi principati, le due dubitative di cui è composto dettano il tono:

> Ma quando le città o le provincie sono use a vivere sotto un Principe, e quel sangue sia spento, essendo da una parte use ad ubbidire, dall'altra non avendo il Principe vecchio, farne uno intra loro non si accordano, vivere libere non sanno; dimodochè sono più tarde a pigliare le armi, e con più facilità se li può un Principe guadagnare, e assicurarsi di loro. Ma nelle Republiche è maggior odio, più desiderio di vendetta, né le lascia né può lasciare riposare la memoria dell'antica libertà; talché la più sicura via è spegnerle, o abitarvi.

Vengono presentate come dubitative a sottolineare che, prima delle tre strade che si pongono al Principe con un territorio conqui-

stato «abituato a vivere con le sue leggi», egli dovrà considerare se sono principati a loro volta o repubbliche.

Nel primo caso, la litigiosità, l'illiberalità e la lentezza degli asserviti facilitano il rapporto con un nuovo sovrano, dunque si prestano meglio al governo–fantoccio. A cittadini già abituati a vivere sotto un principe, è possibile:

> lasciargli vivere con le sue leggi, tirandone una pensione, e creandovi dentro uno Stato di pochi, che te lo conservino amico. Perché essendo quello Stato creato da quel Principe, sa che non può stare senza l'amicizia e potenza sua, e ha da fare il tutto per mantenerlo; e più facilmente si tiene una città usa a vivere libera con il mezzo de' suoi cittadini, che in alcuno altro modo, volendola preservare.

Il passo finale è particolarmente ambiguo, perché è sul punto di ribaltare il piano etico di partenza, come se un principato potesse abituare un altro principato a essere libero facendone una colonia (questa visione combacerebbe con la storia del pensiero classico, che fin da Talete vede nelle colonie e nelle periferie del regno svilupparsi prima il pensiero critico, che non nelle grandi città, vicino al potere centrale, dove vige il suo controllo).

Se il principato conquistato, a causa delle sue carenze, si rende conto che gli conviene affidare il governo al nuovo principe, questi potrà anche lasciarla in uno stato di libertà controllata dove i cittadini sono formalmente asserviti e allo stesso tempo liberi di godere di una vita — per quanto meno libera — comunque migliore che se disfatta o occupata. A questa condizione può anche imparare a comportarsi autonomamente, come "periferia" o "colonia", entro certi limiti.

Volendola preservare e non disfare «più facilmente si tiene una città usa a vivere libera con il mezzo de' suoi cittadini»: l'ambiguità di lettura è nel termine "usa", che può tanto voler dire che la si mantiene in uno stato apparente di libertà come la Cuba di Fulgenzio Batista, quanto che i suoi cittadini vivono in uno stato di relativa libertà abbastanza

elastico da permettere loro di imparare ad autogovernarsi, pur continuando a pagare e a fare capo al nuovo principe. Senza principe la loro libertà diventerebbe subito illiberale, litigiosa e immobile perché non sono abituati o, come dice Macchiavelli, «sono use ad ubbidire».

1.1.9. *Repubbliche*

Invece, le repubbliche covano risentimento e, a ogni problema col principe che le conquista, ritrovano «l'antica libertà» nella rivoluzione, «talché la più sicura via è spegnerle, o abitarvi». Un'opzione falsa proprio alla fine, perché nei suoi esempi, quando gli Spartani e i Fiorentini provarono a non distruggerle, le perdettero.

Un principe avrà sempre una buona ragione — letteralmente una ragion di Stato, un caso d'eccezione da rileggere retroattivamente "col senno del poi" — per preferire, a un certo punto, la disfatta di una repubblica conquistata.

Il parallelo che Machiavelli crea fra Spartani e Romani, che distrussero le città conquistate e così riuscirono a tenerle, si contrappone al caso dei Fiorentini, che non distrussero Pisa. Il pensatore fiorentino si rivede in quelle scelte che attribuisce a Sparta e Roma e, implicitamente, riconosce lo status di territorio animato dalla fiamma dell'antica libertà alla repubblica di Pisa.

L'esergo debordiano, collocato fra la coppia Sparta–Roma e la coppia Firenze–Pisa, è così la regola da seguire coi sudditi di un principe deposto, mai con una repubblica: Machiavelli è talmente scettico in merito che non offre neanche un esempio[10].

Debord sceglie il passaggio che più da vicino ci riguarda, in quanto repubbliche. L'aspetto che lo suggestiona di più è sul "disfare" come arma di distruzione di massa della critica sociale: gli abitatori vanno disuniti e dissipati, altrimenti non dimenticano i loro liberi usi e si ribellano.

10. Ginzburg, *Nondimanco*, Adelphi, Milano.

In "In che modo siano da governare le città o Principati, quali, prima che occupati fussino, vivevano con le loro leggi" Machiavelli trova nel disfacimento lo strumento di conquista migliore, mentre con "La progettazione del territorio" Debord estende il disfacimento (o decomposizione) anche a qualcosa che apparentemente non lo riguarda, come l'urbanistica, ma constatando che sia il disfacimento che l'urbanistica hanno come scopo «il mantenimento dell'autonomizzazione dei lavoratori che le conduzioni urbane di produzione avevano pericolosamente *riunito*. […] Lo sforzo di tutti i poteri costituiti, dopo le esperienze della Rivoluzione francese, per accrescere i mezzi di mantenimento dell'ordine nella strada, culmina infine nella soppressione della strada»[11].

Si tratta di dislocare, collocare e allocare gli abitanti per impedire loro di ricordare e di rivoltarsi contro il principe. È una strategia di ridefinizione dello spazio al livello del suo uso: palazzi troppo accostati fra loro consentono la confabulazione e la barricata, mentre l'obiettivo è disperdere. È la programmazione del territorio, l'urbanistica, che comporta una diversa logistica degli abitanti da quella della polis greca o del comune rinascimentale.

Una metropoli che comporta quartieri dormitorio, periferie industriali, *banlieue*, *slums* ecc. mette in pratica un «potere di omogenizzazione [che] è l'artiglieria pesante che ha abbattuto tutte le muraglie cinesi»[12]. Le muraglie cinesi rappresentano l'oggetto del disfacimento obbligato del principe, come Atene, Tebe, Capua, Cartagine, Numazia, Pisa. L'accumulazione di merci prodotte dalla macchina capitalista, oltre distruggere le barriere regionali e legali ereditate dal corporativismo medievale, devono distruggere contestualmente «l'autonomia e la qualità dei luoghi»[13].

11. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 172.
12. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 172.
13. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 165.

In questa chiave, «l'urbanismo è la presa di possesso dell'ambiente naturale e umano da parte del capitalismo che, sviluppandosi conseguentemente in dominio assoluto, può e deve ora rifare la totalità dello spazio come *suo proprio scenario*»[14].

Da queste osservazioni possono scaturire domande importanti: perché siamo ossessionati dal preservare i monumenti? Agli uomini del Rinascimento è sembrato naturale disfare il Colosseo; a Haussmann sembrò naturale abbattere e lasciare dei boulevard (poi ribattezzati "le arterie della Restaurazione"); al Fascismo è sembrato ovvio distruggere la Spina di Borgo per fare via della Conciliazione o spostare al Colosseo delle colonne che impedivano di costruire l'Altare della Patria.

L'iper–conservazione come la musealizzazione è una «glaciazione visibile della vita» che «usando dei termini hegeliani, può esprimersi come la preponderanza assoluta della "placida coesistenza dello spazio" sull'"inquieto divenire nella successione del tempo"»[15]. Un meccanismo di sedimentazione della produzione simbolica e della disposizione archi–ieratica vigente. È la democrazia intesa come habitat necessario della su citata "umanità democratizzata".

Dopo aver incasellato il territorio secondo le proprie necessità e operato l'oblio dell'uso della ribellione e della libertà per mezzo di sprawl, gentrificazione e suburbanizzazione e altre logiche centrifughe, il principe così come la produzione capitalistica affinano l'urbanistica con la logistica, e la sviluppano come «la tecnica stessa *della separazione*»[16] incaricata di «recuperare gli individui isolati in quanto individui *isolati insieme*: […] l'impiego generalizzato dei ricevitori del messaggio spettacolare fa sì che il suo isolamento si ritrovi popolato delle immagini dominanti, immagini che per questo isolamento soltanto acquistano la loro piena potenza»[17].

14. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 169.
15. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 170.
16. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 171.
17. G. Debord, *La società dello spettacolo*, p. 172.

1.1.10. *Dominio*

Questa associazione fra la dispersione degli abitanti in Machiavelli e la banalizzazione urbanistica e la programmazione del territorio del capitalismo in Debord riprende tanto il concetto di "costruire come abitare"[18] quanto la questione del paesaggio della geofilosofia[19], producendo la prospettiva critica dell'urbanistica unitaria (quest'ultima incarnata dall'edilizia capitalista).

L'immaginario di Edgar Allan Poe, narratore eccezionalmente sintomatico nel cogliere i cambiamenti psicologici in corso nel suo tempo, ci offre una fantasmagoria che fonde arte e paesaggio: all'alba della produzione capitalistica nordamericana e un anno prima del *Manifesto del partito comunista* Poe pubblica *The Domain of Arnheim* (1847). Un altro racconto con molte analogie urbanistiche (in cui *The Domain of Arnheim* appare come esploso) fu scritto da uno degli illustratori austriaci di Poe nonché suo estimatore, Alfred Kubin, che lo intitolò — con un'allusione molto gotica al tema Romantico del doppio — *L'altra parte* (1909).

Questo racconto di Poe ha avuto diverse stesure, dal 1842 al 1850, venendo pubblicato la prima volta nel 1847.

18. Se l'essenza del costruire è l'abitare (Heidegger), Debord rimarca che le regole che il capitalismo adotta per costruire sono le stesse che usava il principe per distruggere e disaggregare. La mummificazione o museificazione stessa della città, la sua ossessione per conservare le antichità, è un segno della tenacia con cui la «sicurezza borghese» (E. Junger, *L'operaio*, Guanda, Milano 1991, p. 184) tiene a preservare le sue roccaforti, un decadente attaccamento al mondo che tramonta.

19. Nella loro "geofilosofia", Deleuze e Guattari (*Che cos'è la filosofia?*) mettono a paragone lo *spatium* imperiale, in questo caso capitalista, e l'*extensio* politica della città; altrove sostengono che lo Stato imperiale "cattura" e la città "polarizza", secondo «le linee melodiche della città, le sezioni armoniche dello Stato» (G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, Castelvecchi, p. 637). Secondo la loro concezione, lo stato imperiale, coi suoi campanili, torri, grattacieli, ciminiere, guglie, richiama il fatto che le linee di tensione, la forma del potere, è trascendentale e verticale, come mostrano in modo estremo le città–cellula del dispotismo orientale. La città si muove nella sua estensione.

Nelle stesure iniziali, il titolo era *The Landscape–Garden*. Successivamente diventò *The Domain of Arnheim*. Forse il gioco di assonanza ha convinto Poe a cambiare in favore di un titolo più suggestivo, ma altrettanto preciso. "Dominio" esprime la duplice radice del potere: quello del territorio e quello del sapere.

"Landscape–garden" è traducibile con "giardino pittorico", un "giardino paesaggista", la sua applicazione lessicale classica è all'*english landscape–garden*. Il giardino all'inglese si fonde col paesaggio, riproduce i disdivelli e i vialetti irregolari della natura, si serve di finte rovine e pendenze scoscese per aumentare l'effetto naturale della composizione. Con questo uso, l'uomo addomestica il territorio e fonde il suo progetto con la natura; in tal senso ne diventa signore, la regola e indirizza, ne fa il suo dominio.

Il dominio ha la caratteristica quindi di sottostare a leggi o, per dirlo machiavellianamente, a delle "ragioni". Quelle del protagonista del racconto di Poe, Ellison, sono quattro: vivere all'aria aperta, essere amato da una donna, disprezzare l'ambizione e perseguire uno scopo di lunga durata e alto valore spirituale.

Lo spirito heideggeriano dell'abitare come rito arcaico di fondazione delle città, contro cui Derrida argomenterà una propria teoria dell'*archi–ieratica*, è definito plasticamente nel racconto di Poe: Heidegger vede nel cartesianesimo (l'evento da cui si diparte la scienza moderna) quella tendenza alla — direbbe Debord — omogeneizzazione dello spazio; una indifferenziazione necessaria all'impianto tecnico (*Gestell*) che dispone lo spazio senza badare al suo "senso". Relativamente all'abitare, il "senso" di abitare un territorio è quanto di più vicino all'estensione del concetto di *habitus*.

La questione del senso è quella che fa la differenza anche in Poe, precisamente nella quarta regola, che esonda dalla triade perfetta, conferendo all'assiologia di Ellison la solidità del quadrato.

Lo scopo infinito di Ellison è creare un paesaggio come un poeta scrive una poesia. Ossia di trasmettere al luogo la scintilla di senso di un'origine idealmente chiusa e conclusa nel nome del suo

autore, come un'opera letteraria s'identifica col suo titolo. Una vera e propria mistica dell'originarietà della presenza, come del fondamento originario di Heidegger.

Il racconto parla di un uomo che incarna il pensiero poetante e che, dotato di infinite ricchezze, si mette a cercare il posto perfetto per la sua opera.

Poe ammette che, malgrado si sia «in the present darkness and madness of all thought on the great question of the social condition», per l'uomo singolo può esserci felicità, se vive appartato ma — come sostiene Ellison poche righe dopo — non lontano da una città popolosa.

Perseguendo queste sue regole, Ellison riesce a trovare le condizioni per la sua creazione.

La difficoltà di trasformare Chora in un paesaggio pone problemi ad Arnheim fin dal principio, fin dalla definizione della sua arte: «No definition had spoken of the *landscape–gardener* as of the poet; yet it seemed to my friend that the creation of the *landscape–garden* offered to the proper Muse the most magnificent of opportunities».

La «"composition" of the landscape», alla luce di questa formulazione radicale delle sue esigenze creative, sembra l'espansione territoriale della *Philosophy of Composition* (1846) che la precede nel definire criteri analogamente rigorosi per la composizione poetica[20].

Come messo in scena da Poe e poi teorizzato da Derrida, lo spazio indefinibile di Chora è assunto come un'opera letteraria,

20. Nella composizione, fra le altre cose, per Poe è fondamentale: a) che la poesia sia letta in un'unica volta (panoramicamente come un paesaggio) per giovarsi dell'effetto di totalità e, se ciò è impossibile, che si ricorra alla prosa; b) che ci sia proporzione fra brevità, tema, tono, stile ed effetto poetico, patetico; c) che la composizione sia dotata di un *refrain* per il piacere che di per sé si ricava dal senso di identità e di ripetizione: la struttura compositiva ha delle necessità interne oggettive, riconoscibili e coerenti col suo effetto, e l'iterazione favorisce di per sé il godimento d'effetto di un'unità poetica (Arnheim spiega come in un giardino ci siano una serie di interventi da intraprendere, ma l'intervento giusto è irrimediabilmente tale per ogni intenditore).

oggetto di "composizione", per mezzo della trasformazione in paesaggio[21], cioè in estensione visibile.

L'elemento quintessenziale delle merci è la loro visibilità: Debord, in linea col Lukács di *Storia e coscienza di classe*, reputa che il peccato originale del mercato capitalistico sia lo stesso di tutta la filosofia occidentale in quanto filosofia dell'*attività*, che ha sempre privilegiato il *vedere*. È lo stesso che dire: una filosofia dell'evidenza, delle idee visibili e iterabili come i solidi di Platone, che prevede la città–stato come estensione del sistema ideologico, vale a dire come archi–ieratica e urbanistica.

Questo debole per il vedere rende le merci bisognose dello spettacolo e di spazi espositivi: l'impero crea torri, la sua verticalizzazione e i suoi grattacieli esprimono la sua tensione alla trascendenza, da ciò promana la sua sfera d'influenza che lo avvolge come una cupola. O come una volta stellata, con le sue costellazioni precise, fisse ed eterne, luminose nella notte, che servono a navigare, calcolare il tempo, stabilire semine e raccolti, collocare festività sacre ecc. a stabilire un legame automatico fra il potere, il sapere e la certezza del Cielo.

1.2. \2+2=4

Inserito nello spazio commerciale, l'individuo si disabitua a usare lo spazio un prolungamento della propria soggettività, e per Debord questo equivale a disfare il tessuto sociale cittadino.

Nell'essere condizioni essenziali della filosofia, la *pura sociabilità*, il *piacere di associarsi* e *"un gusto dell'opinione inconcepibile in un*

21. Una piega perfettamente espressa in "Filosofia della composizione" da Poe: non esiste spontaneità, si parte da un effetto e si arriva a svilupparlo, a comporlo con ponderazione e non in rapimento estatico. Ossia la causa è giudicabile dal suo effetto, come nel *Nachträglichkeit* Freudiano e dell'*après–coup* lacaniano dove l'evento analitico è letto a partire dal suo atto finale. L'effetto di cogliere retroattivamente la causa, in base all'effetto, crea anche l'effetto di destino o, come nel saggio sulla lettera, di destinazione.

impero, un gusto per lo scambio di opinioni, per la conversazione"[22], designano invece il luogo come estensione psichica dell'uso: immanenza, amicizia, opinione non possono preservare il loro uso senza un luogo (la Stoà, il Giardino, il Peripato…). Per questo «la geografia non si limita a fornire una materia a dei luoghi variabili alla forma storica; non è soltanto fisica e umana, ma anche mentale, come il paesaggio»[23].

Così inquadrato, l'esergo machiavelliano permette una versione meno pessimistica del detto debordiano: per ogni uomo–merce esiste un produttore di questa merce, che per il momento è il sistema produttivo capitalistico dello spettacolo, ma che può diventare il consumatore stesso, che quindi è regista, montatore, sceneggiatore e performer.

Questa potenzialità autoproduttiva ci rende attori consapevoli dell'economia dello spettacolo del visibile e porta a evocare il concetto di "macchina attoriale" inaugurato da Carmelo Bene: oggi il consumatore non è solo, meramente, merce, ma merce spettacolare, con la capacità cioè di essere sempre contemporaneamente al di qua e al di là della scena. Siamo produttori di noi stessi a condizione di preservare l'immanenza ana–logica della situazione dalla predeterminazione logistico–produttiva (o razionalistico–tecnica).

Questo argomento non annichilisce la ricerca della verità, ne rimarca la natura di lavoro primariamente individuale: ognuno deve creare da sé strumenti sempre più efficaci di individuazione della verità storica e soggettiva, prima di poterla confrontare o concettualizzare, stante che l'approssimazione a una verità assoluta è infinita e asintotica. Ma è unicamente imparando a fare due più due da soli che si può entrare nello spazio immaginario del gioco aletico.

22. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 80.
23. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, p. 80.

Conclusioni

Motivazioni

Qual è l'esigenza contingente che motiva questo lavoro?

Sicuramente la necessità di ridefinire alcuni concetti teorici dell'antropologia culturale e della sociologia, adattandole al XXI secolo.

Nell'Introduzione chi siamo chiesti come mai, se l'intelligenza umana è altro dall'intelligenza artificiale, perché tende a riprodurne il funzionamento, anche innescando automatismi anticonservativi.

Attraverso la panoramica dei concetti e degli argomenti di derivazione *medica* (es. il ruolo della plasticità neuronale negli automatismi), *biologica* (es. il ruolo della trascrizione genica), *cognitiva* (es. il ruolo della reiterazione nell'economizzazione dei processi cognitivi), *antropologica* (es. il ruolo dell'adattamento all'ambiente e della istoriazione culturale, il ruolo della mimesi nella costruzione della relazione umana), *sociologica* (es. il ruolo della programmazione economica e dell'industrializzazione nel processo di tecnologizzazione della società occidentale, il ruolo dei media di massa e dei *social media* nella determinazione dell'ideologia, il ruolo della ritualità nella concezione del sacro), *linguistica* (es. il ruolo dell'opposizione binaria nella costruzione dell'identità del significante, il ruolo de), *filosofica* (es. il ruolo della logica e dell'effetto di parallasse sul discorso delle scienze umane, il ruolo della verità nei gruppi sociali, nelle relazioni interpersonali e nelle decisioni individuali, il ruolo dello spettacolo nel consumo di spazio libero) espressi, abbiamo ipotizzato delle risposte.

Una prima risposta è facilmente intuibile: non sempre l'uomo cerca la soluzione più intelligente o mediata e che nella maggior parte delle azioni sceglie la soluzione più economica (o immediata); in qualche modo la ripetizione, se anche non gli fa bene, "gli sta bene".

Una seconda risposta, più sintetica, è che vi sia una componente somatica a–speculare e a–discorsiva che opera per significanti (sintomi): la ripetizione co–attiva il tratto macchinico del corporeo.

Una terza risposta, infine, è che l'attività eidetica producente la realtà percepita dall'uomo trovi nella realtà spettacolarizzata il significante della mimesi paranoica, l'identificazione con l'altro assoluto di un rituale mediatico.

Il lettore potrà mobilitare da sé gli effetti di queste risposte, che segnano il luogo originario di questa instabilità della verità.

Perché scegliere come tema la verità?

Perché due fatti, di cui oggi possiamo vedere la connessione, hanno riaperto in occidente il tema di cosa è vero e di chi può dire cosa è vero: l'attentato alle Torri Gemelle e l'espansione della connettività. Il primo fatto ha riaperto, per la prima volta dall'abbattimento del Muro di Berlino (cioè dall'ipotizzata "fine della storia"), il tema della contrapposizione non negoziabile di valori. Il secondo comincia solo adesso a mostrare i primi effetti maturi sui gruppi umani (effetti cognitivi come la cosiddetta "demenza tecnologica" ed effetti sociali come il caso Cambridge Analytica nel 2016 ha svelato).

Se le nostre società si erano affermate come democrazie liberali, oggi questo paradigma viene messo in dubbio non tanto per i suoi errori o perché i suoi antagonisti hanno prodotto un sistema migliore, bensì perché la sua propaganda si è dimostrata meno efficace di quella dei suoi antagonisti.

Per le ragioni che abbiamo visto, è necessario che si fornisca un simulacro della verità, in un modo non molto diverso dalle *agalma* dei teurghi greci della tarda antichità, perché il simulacro della verità permette al soggetto di immedesimarcisi e non necessariamente per

esserne plagiato ma anche solamente per produrre una sua ermeneutica della verità, in modo non molto diverso dalle vertigini di cabalisti quali Abulafia condotte sull'immutabile Torah (un simulacro così efficace da essere definito "patria portatile" del popolo ebraico).

Il connotato liberale della democrazia è privo di un sistema che lo rappresenti nei suoi tratti essenziali, cioè non lo si può sperimentare come concetto ma solo in atto. Come tale non lo si può banalmente promettere, definire, visualizzare, imporre. È un'idea che vive ridefinendosi: come si può impostare una propaganda elettorale su una simile idea informe? È molto più facile propagandare qualcosa di altrettanto aleatorio (come il ritorno agli antichi splendori o le prospettive del progresso avvenire), ma decisamente più facile da immaginare per la sua istoriabilità (ogni ingegnerismo sociale o — come direbbe Oakeshott — ogni "razionalismo" politico ha questa componente imagignifica).

Prendere atto di questa aleatorietà è semplice, non essere coinvolti nel narcisismo individualistico del nichilismo o dallo scetticismo empiricista del relativismo è più difficile. I gruppi di esseri umani funzionano perfettamente servendosi di simili finzioni, cooperando all'attualizzazione delle credenze, il punto sta nel mantenerle distinte dalla realtà, non nell'abbandonarle in quanto finzioni.

La conclusione è che, sebbene si tratti di un metodo imperfetto, questo tipo di rapporto con la verità è l'unico che non porta né all'inganno della perfezione e del suo innesto nella realtà né all'inganno della fine della verità o della storia. È imperfetto in quanto realistico, possiamo dire.

Approccio

L'approccio di cui mi sono servito è quello comparativo dei diversi concetti relativi alla attualizzazione della verità, tanto sotto il profilo teorico quanto nel contesto operativo.

Le tre parti in cui è diviso il lavoro hanno riguardato le premesse della verità (prima parte), gli effetti sociali della verità (seconda parte) e le ricadute culturali della verità (terza parte).

Nella prima parte abbiamo visto due gruppi di concetti: quelli riguardanti le sembianze che deve assumere la verità (il ruolo dell'iterazione nella morfologia della verità) e quelli riguardanti le condizioni di possibilità della verità (il ruolo dell'istoriamento nell'autoinganno). E abbiamo sottolineato che, quando la menzogna ignora la verità, non è menzogna bensì demenza.

Nella seconda parte abbiamo descritto gli effetti sociologici di questa im–posizione della verità sotto forma di simulacro dell'ordine cosmico: la sua necessaria unità e riproducibilità portano sul fronte urbanistico–architettonico, cognitivo, relazionale, logico, emotivo, a una serie di riproposizioni sintomatiche (appunto l'indivisibilità, la retroattività ecc.).

Abbiamo visto, coi vestiti nuovi dell'imperatore, che il significante, lo strumento attraverso cui la verità s'impone, è un oggetto evanescente, instabile e inversivo. Tale evanescenza si realizza tanto quando i sudditi dell'imperatore ridono perché i vestiti non ci sono, quanto al contrario quando decidono che ci sono (cosa accadrebbe infatti se, pur di non passare da sciocchi o inetti al loro ufficio, molti sudditi dicessero comunque di vedere il vestito? Se mettessero in minoranza il bambino e i primi che hanno riso e li costringessero a dire che lo vedono pure loro o sono degli sciocchi? Cioè, se il bambino passasse da stupido? O, in modo più fine, potrebbero anche sostenere che il fatto di non vederli non esclude che esistano). Il punto è che l'instabilità serve tanto a cancellare il significante e i suoi effetti quanto, paradossalmente, a potenziarlo ed eternarlo.

Nella terza parte, infine, abbiamo illustrato a grandi linee le conseguenze teoriche e pratiche della sedimentazione culturale di questi giochi aletici. Ci siamo arrischiati a ipotizzare che i connotati performativi delle nuove tecnologie siano un terreno fertile per l'ideazione di entità totemiche che ricreano nel web un altro assolu-

to. Effetti perversi di quella che potremmo definire "ottimizzazione topologica" dell'uomo (inteso come soggetto della cognizione) al suo habitat connettivo possono essere riscontrati nella totemizzazione della rete che si attua nelle logiche transumaniste o al contrario in quelle ipercritiche che vedono nei media degli strumenti di manipolazione per definizione. Al suo grado di massima evidenza, la totemizzazione del web portata avanti in questi anni ha fornito la base di realtà a ogni ideazione paranoide del complottismo mondiale. Ma, date le caratteristiche attribuite al web, simulacro dell'onniscenza, onnipotenza, onnipervasività ecc., come poteva essere diversamente?

Prima parte

Nella prima parte, il perimetro dell'antropologia è segnato dalla *linguisticità* del mondo e delle relazioni umane. Vale a dire che il limite del campo di osservazione dell'antropologia, cioè la cultura, coincide col limite del linguaggio, che è di non dire la cosa in sé. Questo limite è lo stesso entro cui si dispiega la soggettività individuale, per cui l'uomo non può dire cosa l'uomo è in sé, mentre al limite può dire cosa non è.

Nietzsche diceva ai metafisici che l'uomo non può mai dire la verità perché il linguaggio è incapace di dire la cosa in sé. A rigore, secondo questo assioma, dovremmo anche dire che non è l'uomo a parlare, o meglio, quando parla non lo fa direttamente ma tramite appunto il linguaggio, e nel far questo fa parlare il linguaggio stesso tramite sé, naturalmente a condizione di avere qualcosa da dire alla funzione interlocutrice dell'altro, cioè qualcosa pensato per–l'altro.

La verità, per mezzo di simulacri (che abbiamo chiamato più specificamente significanti) come quelli dell'ideologia politica, si palesa come presenza agli occhi di chi non conosce la fragilità del pensiero e dell'azione politica. Tale cittadino "ineducato alla politica" è detto in greco *idiotes* ed è contrapposto al politico, cioè all'uo-

mo educato alla politica e al fatto che la verità non può darsi come presenza se non producendo immediatamente il suo opposto. Mentre quest'ultimo è consapevole dell'evanescenza dei simulacri della verità, l'*idiotes* li ritiene veri[1] e vive secondo il loro inganno.

Da questa verità "presentabile", cioè verità come presenza, emerge l'ideologia, che non è mai altro che una produzione linguistica: l'ideologia è un campo immaginario, retto dalle regole simmetriche della fantasia, dove le aspirazioni inconsce al Meglio prendono forma di causalità e desiderano attuarsi. Il fatto onirico dell'ideologia è appunto di porre nel futuro un risultato che, date certe azioni al presente, deve necessariamente emergere nella realtà, un po' come un sogno premonitore. Presentificazione dell'idea, ossia parusia.

La forma in cui le verità ideologiche emergono è perciò quella della mancanza: l'ideologia porta sempre con sé la necessità di *realizzare* qualcosa che nella realtà non c'è[2], come se il pensiero e l'azione appartenessero allo stesso ordine di fenomeni[3].

1. Sottolineiamo che anche il Principe può essere definito *idiotes*. Nella lettura che Oakeshott dà di Machiavelli, il fiorentino, nel fornire al principe del titolo il suo prontuario, cerca proprio di trasmettergli quella conoscenza della politica che gli manca e che lo rende di fatto un ineducato. Oakeshott è naturalmente scettico sull'efficacia di un prontuario di politica, visto che la politica — prima che una serie di istruzioni da conoscere — è un "saper fare". Se il principe ritenesse veri e applicasse i precetti di Machiavelli come una ricetta culinaria, senza *savoir faire*, non durerebbe a lungo probabilmente.

2. Posta così sembra che la realtà sia carente di verità, ma è proprio il suo contrario: dal punto di vista ideologico si tratta di portare l'idea nella realtà (parusia) mentre ciò denota, al contrario, la necessità di portare realtà all'idea, appunto di realizzarla.

3. Una prova dell'inesistenza della verità ideologica è che essa *vuole* attuarsi, la sua fantasmaticità soggettiva cerca un riscontro e un completamento nel momento dell'azione, come riecheggiando l'idea di Sant'Anselmo per cui se Dio è l'ente perfetto non può mancare di esistenza (da cui, non a caso, per mezzo della seconda obiezione di Gaunilone, Anselmo estrapolerà la teoria della teologia negativa come unica teologia che rende giustizia a Dio, negandogli ogni imperfezione ed evitando di dire cosa è l'Essere). Ma se la verità fosse tale, non le

È radicata nella nostra cultura l'associazione fra sapere e potere. L'idea di questa associazione nasce dal fatto che il principale ordine della conoscenza umana (quello geometrico–matematico) discende dall'astronomia, e la volta stellata riassume in sé sia l'idea di eterna permanenza sia quella di divinità. In questo modo il sapere va a coincidere praticamente con l'essenza eterna e divina di ogni potere: è attraverso il sapere che la divinità ci si manifesta (lo schema delle stelle fisse, le mappe nautiche, le previsioni metereologiche per i raccolti, il calendario per i riti sacri, l'astrologia ecc.).

Dovremmo invece familiarizzare con un'idea di sapere coincidente con l'impotenza, col momentaneo, cioè con l'umano, mentre opera e lavora la materia con le mani e, come un demiurgo, estrae la forma–*morphé* dalla materia–*soma*: non a caso, dice Platone, il filosofo formalizza, cioè estrapola la forma ideale, il sapere concettuale, dal saper fare dello schiavo e dell'artigiano. Un saper fare, appunto, più che un sapere razionalisticamente inteso e tramandabile con concetti.

In questo senso, un esempio ce lo dà la critica liberale conservatrice al razionalismo socialista in politica. La necessità di accettare il senso storico contro l'abuso della ragione, realizza il concetto liberale, democratico o meno (per il liberale non ha senso l'idea di un'umanità "democratizzata" in quanto la democrazia è un metodo fra altri, per ora il metodo migliore fra quelli già provati). Ciò che per il liberale è insensato è appunto la pretesa dell'ingegnere sociale di poter regolare la complessità del mondo, confondendo l'utopia o la programmazione con la realtà.

Abbozzare un sapere come impotenza significa scindere pensiero e azione, come si separano i poteri di uno stato (in questo caso legislativo ed esecutivo: non a caso, un hegeliano come Kojeve riteneva tale separazione un'assurdità).

occorrerebbe attuarsi, cioè duplicarsi dall'idea alla realtà storica, mentre sappiamo che ciò che è vero, è vero *in atto*, vale a dire senza ripetizione.

La debolezza che in questo momento storico manifesta lo *storytelling* liberale rispetto a quello illiberale è dovuto al suo limite principale: la sua cronica mancanza di un sistema. Ritenere, come fanno alcuni liberali, che la forma–sistema (vale a dire, in fondo, un manufatto mentale a forma di sistema) sia in quanto tale produttrice di ideologia e l'ideologia produttrice di totalitarismo o di illiberalismo, può essere fino a un certo punto buon senso, poi scade a propria volta in una visione ideologica non dichiarata.

Al contrario, la creazione di un manufatto simulacrale come un sistema viene incontro a uno specifico limite della comunicazione e della cognizione umana: l'essere immerse nell'unità percettiva della contingenza, essere asservite al fare cioè al visualizzabile (e la vista è il solo senso che coglie unitariamente la realtà). Il punto debole della mente — che rende efficace il sistema — è che non arriva a conoscere ciò di cui non fa esperienza come unità, come nel caso del tempo, perciò l'esile speranza che un'idea sia disseminata deriva dalla capacità del suo comunicarsi di rendere anche la sua esperienza unitaria, anche a costo di piegare l'esperienza al concetto, il reale al razionale. È, come ogni iscrizione o istoria, un letto di Procuste che taglia fuori che non è inscritto nel suo perimetro.

Un inesperibile come la libertà (anche se siamo liberi possiamo essere sempre più liberi, quindi siamo sempre meno liberi di come *potremmo* essere) non può essere affidato alla logica rassicurante del totem ideologico, non ha un simulacro, ossia non è oggetto di scambio ideologico. Tuttavia, proprio questa incapacità a concettualizzarsi fa sì che l'idea liberale sopravviva e si adegui ai tempi continuando a non avere ideologia.

Non appena una enunciazione diviene enunciato, l'enunciato dà subito luogo al suo opposto, ma prima che ciò accada, fra la percezione dell'evento e l'enunciazione, la verità non ha un opposto e rimane integra in quanto verità dell'individuo empirico, non più evento non ancora enunciazione: è a questa verità irripetibile e dunque impossibile, senza oggetto, senza opposto, visionaria,

che il soggetto continuerà inconsciamente, sottrotraccia, a tendere coattivamente. È una verità che, in quanto mancanza, resiste alla significazione e dunque alla decostruzione, costituendo un indecostruibile, come il perdono, la giustizia o la crudeltà[4]. In quanto tale può rimanere libera, *ab–soluta*.

Seconda parte

Nella seconda parte, il perimetro aletico precedentemente delineato per l'antropologia, delimita e include il campo sociologico in cui si dispiegano i fatti o oggetti sociali (dalla cui sedimentazione emerge poi, a sua volta, la cultura del gruppo).

È bene precisare che non è in questione se il linguaggio sia un prodotto sociale o viceversa, ma se si possa avere pratiche di condivisione, conflittuali o meno, senza la mediazione dell'idea di verità che regge l'illusione della comunicazione.

Avendo elencato nella prima parte i parametri di formulazione della verità (morfologia della verità) e le sue condizioni di attuazione (istoriamento dell'autoinganno), nella seconda abbiamo visto come queste basi muovano il discorso pubblico, con le sue ramificazioni urbane, politiche, economiche, comunicative.

Abbiamo citato le Torri Gemelle e il web[5] come marcatori di un profondo cambiamento in corso nella cultura occidentale, tanto profondo da motivare un tentativo di riformulazione di alcune categorie chiave delle discipline umanistiche. Polarizzazione ideo-

4. Cfr. B. Moroncini, *Perdono, Giustizia Crudeltà*, Cronopio, Napoli 2016.

5. Il riferimento è all'impatto sociale del web, approssimativamente fra la messa in commercio dell'Iphone (2003) e l'apertura di Facebook (2004). Tali eventi, concentrati fra il 2001 e il 2004, vedono una prima cesura nel 2010, quanto nelle applicazioni arriva la geolocalizzazione, segnando il consolidamento del fenomeno su base territoriale. Lo scandalo di Cambridge Analytica (2016) rappresenta un'altra cesura temporale nel rapporto fra società (segnatamente nel campo politico) e web, e apre il momento in cui ci troviamo.

logica ed espansione dei *social media* sono i due elementi minimi per contestualizzare questo primo ventennio del XXI secolo: lungi dal dimostrarne la morte, questi fenomeni mostrano l'irriducibile vitalità della sfera politica e della sfera sacra.

Il concetto principale che viene articolato nella seconda parte è che serve uno spazio fisico per condividere e "dar sfogo" alla verità. All'inizio di questo lavoro abbiamo posto l'accento sul fatto che una società non si regge senza una verità condivisa o almeno un'idea condivisa di verità. Senza l'una o l'altra sarebbe impossibile la fiducia reciproca che, già nella *Teoria dei sentimenti morali* di A. Smith, è indicata come precondizione essenziale per ogni scambio. Perfino Smith, il teorico della "mano invisibile" e dell'autonomia del mercato, non può che riconoscere un valore cardine sulla fiducia fra individui, se non altro per interesse. Anche uno spazio liberale deve possedere un foro aletico se vuol essere fino in fondo liberale, foro entro cui anche compiere la liberazione fondamentale, cioè quella dalla libertà.

Nel XXI secolo si è dimostrata errata la convinzione che in qualche modo si possa ricondurre a un regime politico piuttosto che a un altro un certo stile di comunicazione. Convinti che l'occidente, dopo la sbornia totalitaria, fosse rinsavito e i suoi mezzi d'informazione e il livello di educazione dei suoi cittadini lo rendesse impermeabile alle lusinghe delle propagande massificanti, gli occidentali hanno dovuto cominciare a ripensare su che basi rinsaldare il vincolo fiduciario fra consociati, se questi non riescono più a comunicare fra loro.

Fino a questo secolo, la teoria dei mass media sembrava solida pur nelle sue molteplici declinazioni così come la teoria politica (totalitarismo cattivo, liberal–democrazia buona, il bene ha vinto e la storia è finita), ma i due suddetti eventi hanno rinnovato la domanda su cosa muove gli individui verso questo o quel movimento politico, verso una scelta più o meno radicale. Il concetto di propaganda ha dovuto estendere di molto i suoi confini, negli ultimi anni.

A riprova della fusione fra teoria politica e teoria dei media, da G. Lakoff a C. Mouffe a M. Augé l'interesse per gli aspetti cognitivi delle scelte sociali ha assunto un prospettiva sempre più minuziosa e profonda. In questi primi vent'anni, con l'avvento epocale del web, dovremmo registrare almeno due fatti per la cronaca. Il primo è che la ricerca non è andata oltre alla concettualizzazione della propaganda, chiarendo fino all'estremo modi e categorie attraverso cui essa manipola capillarmente l'elettore, ma non spiegando come faccia quest'ultimo a credere non tanto a cose false quanto a cose assurde (come rettiliani, campagne no–vax, pseudoscienze varie ecc).

La domanda politica, a poco a poco, diventa una semplice espressione linguistica, una previsione: quale strategia è bene che il gruppo sociale persegua? Le grandi masse convocate dal social web, ignorando che nessuno può saperlo o tantomeno stabilirlo, auspicano forme di ingegneria sociale, cioè manifestano ideologia per mezzo dell'attuale tecnologia.

Se pensiamo al computer, fino agli anni '80–'90 era un oggetto ingombrante, costosissimo, raro, di proprietà di stati ed eserciti o di aziende (i potenti), come ogni strumento di potere eccezionale. Oggi tutti possediamo quella che una volta era una tecnologia militare, dunque abbiamo un potere straordinario in mano e lo usiamo come possiamo. Oggi alcuni pensano che sarebbe meglio limitare questo potere: questi, se potessero tornare indietro, lascerebbero nelle mani dei potenti uno strumento eccezionale, o lo distruggerebbero per non farlo esistere (dopo Cambridge Analytica, questi sono gli umori che i principali protagonisti della Silicon Valley hanno affidato alle interviste). Il mercato, seguendo l'interesse, invece, ha conseguito un progresso che, a posteriori, il pensiero di alcuni non avrebbe concesso.

Terza parte

Nella terza parte si prende atto che, sebbene ormai ci siamo abituati al concetto di super–io in quanto istanza legislatrice, tanto che è entrato nel linguaggio comune, le metafore comunemente associate a esso per visualizzarlo non sono appropriate per l'evoluzione a cui è andata incontro la situazione contemporanea.

La voce del super–io — per quanto apparentemente non lo sia — è efficacemente aggredibile e, quando echeggia in noi, magari dicendoci "Prima il dovere e poi il piacere" (operando cioè quel differimento del piacere di cui parla Freud), possiamo comunque metterla in scacco domandandole "Come fai a saperlo?", in quanto è comunque una nostra proiezione, quindi non può saperne più del soggetto che la produce. Il super–io ci ingiunge come comportarci, forte di una misteriosa autorità che sembra capace di prevedere i risultati del nostro agire: quando ci spinge al dovere e al differimento del piacere, sembra farlo come se sapesse meglio di noi cosa è meglio per noi, ma essendo una nostra proiezione come può saperne più di noi? Insomma, possiamo ammutolire il super–io interrogandolo, dato che non ha risposte, ma è ancora così con lo sviluppo tecnologico profilatosi all'inizio di questo XXI secolo?

Le classiche metafore — come quella dello specchio — che le scienze umane prendono in prestito alla filosofia per designare l'istanza superegoica diventano insufficienti. L'altro (piccolo o grande, individuale o collettivo che sia) non è più l'io proiettato (il non–io). L'alternativa non è più fra io e non–io, ma fra un io e un ***più–che–io*** detto in termini fenomenologici o un ***iper–io*** come gli "iperoggetti" di T. Morton (2013), dunque un oggetto che ci sopravviverà per sempre, probabilmente in qualche area di storaggio, o — meglio ancora — un ***hyper–io***, che ci sovrasta e che non possiamo mettere in scacco con la sua (cioè nostra) ignoranza. Perché sa letteralmente tutto o quasi tutto, sicuramente molto più del soggetto.

Cosa succede quando la macchina ci conosce meglio di noi stessi, cioè quando la profilazione diventa così perfetta da diventare depositaria della nostra identità più ancora della nostra memoria?

La risposta è che la macchina diventa depositaria del nostro inconscio, cioè di ciò che non sappiamo di non sapere. Se oggi il Sacro Graal è la cosiddetta "singolarità tecnologica", vediamo che essa già opera al livello della *fantasia* o *immaginario*, depositandosi nell'inconscio soggettivo e collettivo. Le immagini che compongono la materia dell'hyper–io non sono riconducibili al concetto di *Vorstellung* nel senso schopenaueriano di "rappresentazione". Mentre queste ultime sono caratteristiche dell'intelligenza umana, biochimica, le immagini dell'hyper–io sono sono caratteristiche dell'intelligenza artificiale, algoritmica. Sono immagini in alta definizione, iper–reali (Baudrillard), incastonate nel fittissimo reticolo dell'incrocio dei dati: raccogliendo in un unico film tutto ciò che è passato sotto gli occhi di una qualunque persona tramite uno schermo o una connessione, con tanto di data e geolocalizzazione, si potrebbe elaborare la statistica generale delle sue abitudini individuali, la sua "copia" esponenzializzata. Tuttavia, questa copia, non sa quel che fa, non sa perché agisce, non conosce ancora le motivazioni che hanno spinto la persona (il supplemento biologico) a compiere quelle azioni: la sua apparizione è puramente spettacolare.

Le "rappresentazioni" dell'uomo, al contrario, sono per la maggior parte prodotte da motivazioni, da intenzioni. La motivazione rappresenta il motore dell'intelligenza biochimica e si può dire che la percezione soggettiva di un fatto è per la maggior parte dovuta a motivazioni, anziché alla considerazione oggettiva dei dati come può fare l'intelligenza algoritmica. La quale, come direbbe Husserl, non ha "vissuti", tantomeno il vissuto di aver sbagliato e di essersi corretta, che invece possiede l'essere umano.

Fra questi due tipi diversi di immagine, iper–immagine algoritmica e *Vorstellung* biochimica, quella con cui si produce l'hyper–io

e quella con cui si produce l'io, passa la stessa differenza che c'è fra mimesi e rappresentazione in sociologia e fra spettacolo e teatro in antropologia.

Come sappiamo, nella politica democratica si riceve consenso raccogliendo le istanza della maggioranza, per cui il politico si pone come la figura in cui la maggioranza può rivedersi. Il modo più diretto che ha per innescare questa connessione è mostrarsi simile alla maggioranza, ma questa mimesi può essere ancor più veloce ed efficace se si rivolge alle emozioni. Siccome al politico conviene ottenere il consenso mimetizzandosi con le emozioni della maggioranza (che non a caso trova nella pubblicità un formidabile alleato), la politica democratica è demagogica. Più refrattaria al consenso (e quindi meno frequente della mimesi politica) è la rappresentazione politica, poiché il politico che dovesse rifarsi a un ideale, a un concetto sovraordinato, dovrebbe inevitabilmente incontrare i concetti degli altri, e mentre le emozioni (in quanto fenomeni mimetici) uniscono, i concetti (in quanto mediazioni) separano.

Da un lato, quindi, il livellamento della società alla sensazione istintiva dell'emozione, dall'altro la creazione di un concetto etico attraverso un atto eidetico. Come minimo comune denominatore e un minimo comune multiplo: la stessa cosa (l'agire politico) e due modi distinti d'interpretarla. Stessa cosa vale per gli stili di spettacolo e teatro.

Si può uscire dall'*empasse* di avere l'effetto di verità del significante come unico parametro della verità?

Come sappiamo, la verità è l'effetto di un meccanismo logico che abbiamo definito "simmetrico", si ha la sensazione soggettiva della verità quando un significante ci sembra tautologico rispetto alla rappresentazione soggettiva di come una certa cosa è. La logica simmetrica, più che un "residuo" primitivo, è l'espansione del campo logico in cui è circoscritto il dominio della logica classica. Questa espansione non interviene nelle nostre scelte solo quando crediamo a un idolo o alla scaramanzia, ma anche nel discorso mi-

stico–religioso, estetico–artistico e ideologico–politico. E, nondimeno, nell'autopercezione. In questo fitto reticolo di rappresentazioni logiche simmetriche o asimmetriche, solo alcuni significanti rivestono per noi un valore tautologico. In quanto artificio, sappiamo che il significante è un dispositivo che segue una strategia ripetitiva, perciò quando un significante assume per noi valore di verità, possiamo esaminarne la struttura e la posizione discorsiva. Possiamo chiederci perché una cosa ci sembra immediatamente vera e in ciò è già all'opera l'autocorrezione dell'attore cognitivo. Il valore di essere consapevolmente nella rappresentazione è di essere nella condizione di sviluppare meccanismi alternativi di veridizione.

Allo stesso tempo, abbiamo rimarcato che questa ripetizione trova, se non un'uscita, almeno un uso non ripetitivo. Derrida (preminenza della scrittura, Chora, domanda della domanda…) sollecita un'autentica *epoché*, una decostruzione che smonti i tracciati dell'onto–teo–logia della voce (la ripetizione, la scuola, il "senso" dello scritto, la Verità) per esplorare i limiti della scrittura (interrogare le parti non testuali dei testi come la disposizione e le parti, la fatuità dell'io autoriale e il differimento della lettera). Possiamo rendere con una similitudine l'importanza dell'argomento "della domanda della domanda" come *escape strategy* dalla verità platonica. Una delle posizioni standard nei dibattiti sullo sviluppo della civiltà tecnologica è quella dell'apocalittico, che ci informa di come in passato il computer fosse una tecnologia militare costosissima, ingombrante e rara, al contrario del presente in cui è onnipresente e pervasiva. L'apocalittico ci chiarisce che oggi il computer è un'arma di distruzione arrivata nelle mani anche di quelli che "non lo sanno usare" o "lo usano male", ne più né meno come i sofisti la retorica o gli artisti la finzione, cioè immoralmente. A riprova della sua tesi, l'apocalittico cita l'uso ordinario demenziale (come spettacolarizzazione, social, mode anticonservative ecc.) o dannoso (come guerre, stalking, hacking ecc.) che ne facciamo. Cosa farebbe questo apocalittico immaginario se, per assurdo, po-

tesse tornare indietro nel tempo? Forse farebbe in modo che questa tecnologia rimanesse sempre a disposizione esclusiva di chi "la usa bene". Questa verità, che all'apocalittico appare immediata quando constata il degrado della realtà ordinaria, è scardinata dal gioco all'interesse del mercato, che non ha seguito la verità teorica dello status quo.

La domanda che aleggiava nella seconda parte, dove il significante è contemplato come strumento di potere "perverso"[6], era: come si tiene su tutto questo?

Possiamo rispondere che tutto sta in piedi perché precario. L'aleatorietà della realtà effettuale, della ragione e dell'intelletto astratto — intesi come concetti — è causa del loro successo storico–culturale. È il successo della volatilità della verità, riuscire a permanere nel conflitto.

Ciò ci ha portato alla terza parte. Gli effetti dei social media e il binarismo della polarizzazione ideologica sono elementi che trovano il loro completamento nella psicologia cognitiva (vale a dire speculativa). Paranoia, depressione, narcisismo, a quale grande altro si riferiscono se non quello assoluto di Mondo, Dio, Io?

L'irregolarità e instabilità del mondo, dà vita tanto all'azione unificante dell'intelletto (grazie alla quale non abbiamo, come diceva Kant, un "me stesso variopinto"), quanto alla sua negazione: l'oggetto minaccioso e angoscioso dell'altro assoluto — il web, la globalizzazione ecc.

Scopriamo che se le culture sono *work in progress* che nascono, muoio, vengono sostituite, rinascono, rimuoiono ecc. perché si dovrebbe lavorare per il bene collettivo? Inutile fondare una cultura su questo presupposto, come sul presupposto della sua durata.

6. Questo modo d'intendere il significante, caro al pensiero francese post–strutturalista quanto a quello empirico–pragmatico (es. U. Eco negli anni '70, per definire il segno, scrive che è qualcosa che serve per mentire), è qui utilizzato come criterio per impostare la questione linguistica in antropologia.

Non è la cultura che deve sopravvivere, ma l'uomo servendosi di una cultura adatta alle sue momentanee esigenze.

Ma finché esiste lo farà secondo i mezzi costanti della sua espressione. Questo possiamo forse dirlo in modo più semplice così: credere a tutto, come credere a niente, è prova dell'esistenza di una formazione fantasmatica che porta soggetti e società ad agire tanto contro l'evidenza quanto contro i propri interessi. Il gruppo sociale sembra raggiungere un equilibrio culturale quando la credenza non riguarda la realtà, ma la possibilità di credere stessa: credere nelle possibilità della verità, non nella verità né tantomeno nella realizzazione della verità nella realtà.

Supplemento Y

"L'inconsistenza logica del populismo"[1]

Uno spettro si aggira per l'Europa, anzi, per tutto il mondo: il populismo. Se si cerca di darne una definizione è difficile uscire dalla formula "ribellione delle masse" o da una serie di distinguo fra populismo di destra e di sinistra, personalistico e carismatico, latinoamericano e nordamericano, luddista e tecnocratico e così via. Ma alla fine, dal punto di vista dell'operatività, ci si rende conto che la parola che dovrebbe supportare il concetto è l'unica cosa scambiabile, essendo il concetto non ben afferrabile. Acquisisce significato pressappoco solo per le élite, che vedendo il fenomeno da fuori riescono benissimo a indicare chi e cosa è populista, non riuscendo però ad arrivare a una formalizzazione che renda il concetto davvero utile come criterio classificatorio. Insomma, "populista" non serve a orientarsi fra i fenomeni, se appena li si guarda da più vicino con più rigore.

Ma possiamo chiamarlo spettro con ottime ragioni, prima delle quali è che, pur non sostanziandosi come magari fanno le categorie storiche (es. socialista, gollista, liberale, radicale ecc.) in un'identità definita, riescono a smuovere la paura e l'obbedienza, né più né

1. Pubblicato sulla rivista on line http://www.lintellettualedissidente.it/ il 13 giugno 2017, https://www.lintellettualedissidente.it/controcultura/filosofia/logica-populismo-elite/.

meno che il fantasma del padre di Amleto, pur con tutte le resistenze che si notano in lui nell'adempiere alla vendetta (come dice anche Freud, Amleto sembra pensare troppo prima di agirla).

Se empiricamente riesce facile dire cosa è o no populista (e ciò rende popolare la parola), da un punto di vista logico sembra perfettamente fantasmatica (cosa che rende inapplicabile il concetto, che o rimane nel vago o deve essere puntellato da restrizioni e specifiche): populista sembra poter essere tutto e tutti, dagli ambientalisti ai fossilisti.

Siamo appena usciti da un populismo "carino" e postmoderno, in cui le verità sono relative, in cui non esistono scontri di religione, in cui la storia (ammesso non sia finita) va verso magnifiche sorti e progressive, e siamo entrati in un populismo "maleducato" e premoderno in cui bisogna chiudersi a riccio e ripensare i confini. Questo camaleontismo prospettico non è sintomatico di quella conformazione empirica che dà alla parola la sua aura di utilità, in modo che — come l'anamorfosi — appaia e scompaia a seconda di dove ci si mette a guardarla?

In questo insieme eterogeneo starebbero Renzi, Salvini, Grillo, Trump, Obama, Clinton (H.) e molti altri, basta andare a rivedere qualche cronaca per accorgersene: alla fine quasi tutti i leader politici si sono beccati, quasi sempre a ragione, del populista perché qualsiasi misura intrapresa che si appelli al popolo o alla sovranità popolare, a guardarla da un certo punto, potrebbe connotarsi come tale. Il problema è forse quello di appiattire la parola e il concetto su quelli ancor meno definiti di "popolo", che — salvo definizioni sommarie — non riesce a trovare una formalizzazione. Anzi, sembra proprio che sia il populismo il sintomo che indica, da qualche parte, l'esistenza del popolo in quanto soggetto. Non è forse banale rimarcare che non tutto il popolo è populista e che, se il popolo non è soggettivabile, invece populismo sembra esserlo. Se non fosse una riduzione del soggetto a effetto del suo sintomo, potremmo perfino dire che è il populismo che suscita il popolo nell'odierno clima astensionistico.

Quando diciamo che il M5s è populista, lo diciamo "in un certo senso", perché mentre in televisione imperversano i "portavoce" del Movimento e dal sacro blog giungono proposte che si sarebbe tentati di definire peroniste, in Parlamento i deputati del Movimento spingono per l'eutanasia, abbracciando qualcosa di molto poco populista, almeno in Italia. Ma allo stesso tempo potrebbe valere per altre formazioni cosiddette populiste che, se dovessimo includere in un insieme P di tutte le formazioni populiste, finirebbero per cascarvi fuori almeno per un lembo. È questo probabilmente il vulnus più evidente della categoria populismo, ciò che lo rende intuitivo e poco formalizzabile.

L'insieme P sembra allora manifestare la curiosa caratteristica di essere contemporaneamente uguale a sé stesso, dotato di un'identità palese, e inadeguato nell'applicazione formale. All'opposto della tradizione socialista — in cui l'insieme S si spariglia e fraziona autonomamente secondo distinzioni sottilissime — P è già sempre frazionato e sparigliato, inappropriabile.

Dà l'impressione di essere come la classe delle classi che non si appartengono del celebre paradosso di Russell, che comparve inizialmente in una lettera al logico matematico Frege (il quale, dopo averla letta, non riuscì mai a completare la pubblicazione del proprio sistema): «Sia ω il predicato: essere un predicato che non può essere predicato di se stesso. Si può predicare ω di se stesso? Da ogni risposta segue l'opposto. Bisogna dunque concludere che ω non è un predicato. Allo stesso modo, non esiste una classe (come totalità) di quelle classi che come totalità non appartengono a se stesse. Ne concludo che in determinate circostanze un insieme definibile non forma una totalità».

Se diciamo che ω è nella propria classe lo dobbiamo escludere, se lo escludiamo deve automaticamente rientrarvi.

Se sostituiamo P a ω la cosa diventa forse più chiara: come la Lega non è il leghismo (il leghismo sembra aver dimenticato la secessione) e il M5s non è il pentastellismo (vedi l'eutanasia), così il popolo non è

inseribile nella classe P. Anzi, proprio per la natura non soggettivabile del popolo, il populismo sembra essere una formazione illogica e fantasmatica di un altro decisamente soggettivabile: l'élite stessa, che se ne serve come ombrello omnicomprensivo.

In effetti, di cosa si accusano i populisti e le élite? Di non agire (i primi ai secondi) e di non pensare (i secondi ai primi), come Amleto, che accusa chi pensa troppo di non agire, per poi ritrovarsi a pensare troppo anziché agire la vendetta. Dipende appunto da dove si guarda o, ulteriore complicazione (tanto che in logica di preferisce tenere il tempo costante), *quando* si guarda. Forse, da questo punto di vista, Trump come Berlusconi sono esemplari di élite che suscitano populismo.

La politologa Nancy Bermeo, nel libro *Ordinary people in extraordinary times* (2003), è di questo avviso: sono le élite che, tra le due guerre, hanno destabilizzato, più o meno scientemente, i regimi esistenti. E ciò, ancora, dovrebbe farci osservare meglio quale soggetto è afflitto dal fantasma di P. Del resto, su cosa riflette (o *si* riflette) il cosiddetto "ceto medio riflessivo"?

L'altra faccia della verità[2]

Chi si fosse trovato a Torino per ascoltare la Conferenza dei Capigruppo sull'obbligatorietà dei vaccini, avrebbe potuto scovare in uno degli scaffali della libreria Luxemburg, una delle rare copie d'un libro grande e dimenticato: *Il nuovo corso* di Mario Pomilio.

La scena d'apertura vede un paese (dove vige un partito totalitario orwelliano) in cui, un giorno, attraverso l'unico giornale, "La Verità" (ovviamente del partito), la popolazione è informata che il partito si è sciolto e che ora vige la libertà. Il giornalaio Basilio

2. Pubblicato nel numero "Complottando. L'arte della cospirazione" della rivista "Formiche" del 6\2017.

è felicissimo: i pensieri gli si affollano liberamente, anche se tutta quella libertà è insostenibile e sente quasi la mancanza di una vita definita dall'alto. Il lattaio, invece, dice a Basilio che potrebbe essere un "imbroglio come gli altri" e che non è convinto che davvero ci sia la libertà. Basilio vuol fargli notare che proprio dubitare della libertà, come sta facendo lui, è indice di libero pensare e che fino al giorno prima non avrebbe detto quella parola: "imbroglio". Ma d'un tratto capisce che il lattaio potrebbe aver ragione e che c'è solo un modo per sapere se è davvero cominciato un nuovo corso: andare alla riunione del Partito. Tuttavia, riflette Basilio, se uno ti concede la libertà, è davvero libertà? Si può concedere la libertà?

In altri termini, se il sottinteso è maliziosamente che la verità rende liberi, un atto positivo (dire "ecco la verità!") può eliminare il sospetto? È dubitare della verità che rende liberi.

Sembra banale dire che se si è soddisfatti si è accondiscendenti, se la politica si basa sulla mediazione di interessi si espone alla corruzione, se la democrazia cerca la soddisfazione dell'individuo ammette l'astensionismo, ma non lo è. Banale è dire che al culturista, oltre ai muscoli, crescono i calli. Meno banale è dire che, se internet amplia le possibilità di conoscenza, amplia anche il sospetto, perché la conoscenza si basa sul sospetto: la ricerca (della verità) è dubbio. È inevitabile che, se chiediamo al tecno–capitalismo di sfidare "l'impossibile" (creare cure per AIDS, cancro, diabete; ritrovati dimagranti e contro l'impotenza; mezzi per scambiare col mondo ogni informazione, farsi la propria idea, discettare su tutto liberamente ecc.), quando ci riesce, nuove potenzialità si sviluppino.

Sapendo di più, sospettiamo di più: pretendere di estinguere o addomesticare il potenziale che ci sembra eccessivo rispetto a quel che avevamo programmato, apre un campo scivoloso e ambiguo che finisce sempre con forme repressive inefficaci.

Oggi — forse come ieri, quando (scherzava Eco) si trovava la verità nei Protocolli dei Savi di Sion — si tende a un vero più vero dell'ufficialità perché, com'è empiricamente evidente in ogni *gom-*

blotto, ciò che si cerca è una teoria di spiegazione totale dei fenomeni che disorientano e angosciano: il tratto "unario" delle esegesi sulle origini della realtà in cui sostare liberamente.

Se questo è il fascino dei complotti (quando le prove del complotto esistono, il complotto è confermato; quando non si arriva a sentenza, il complotto è confermato lo stesso perché è un complotto), dovremmo chiederci non tanto se il segreto di Stato ingeneri sospetto, quanto perché si sia finiti a credere a qualunque complotto — come quello di cui s'è reso garante Di Maio sulle Ong "taxi del mare" o il NYT sospettando il M5s d'essere programmaticamente anti–vaccinista.

I complotti esistono (negli anni '70 abbiamo visto fallire un golpe e un golpe è un complotto), ma è diverso sostenere che esiste il complotto, quello che rimanda all'orchestrazione suprema sempre e comunque (il ruolo svolto nell'immaginario collettivo da Andreotti).

Ancor più che su questa sospettosa credulità o ansia di sollievo in una verità ulteriore, dovremmo interrogarci sul fatto comunicativamente rilevante che il complotto — nel momento in cui i media "tradizionali", che dovrebbero essere un cardine del complotto, ne parlano come di un fatto che sposta elezioni e risposte dai mercati (dunque, il sistema stesso dei media) — divenga notizia in quanto tale.

I media lo introiettano nell'uso comune come oggetto dotato di valore, su cui c'è da scambiarsi spiegazioni: ma se i *gomblotti* (su vaccini, ONG ecc.) non esistono, cosa c'è da dirne?

In ciò si svela, più che altro, una "piccola perversione" del sistema mediatico, di recente descritta nelle pagine di *Tabloid inferno* da Selene Pascarella[3], che è il criterio di spettacolarità a cui sono sottoposte le notizie: è di per sé il fatto che il complotto diventi notizia (magari a sorpresa) a ingenerare l'impressione che ci sia un complotto — sospettabilmente — "di sistema".

3. S. Pascarella, *Tabloid inferno*, Alegre, Roma 2016.

Si denota, nuovamente, la circolarità del complotto: sospettare un complotto d'essere di sistema è fallace, in quanto un complotto dal basso non potrebbe che chiamarsi insurrezione.

C'è da dedurre che, l'unico ad affermare una verità incontrovertibile, sia proprio lo Stato, che limpidamente ammette: sì, ho un Segreto (e, su ciò che non lo è, ho da rispondere)[4].

4. Per un'estensione di questo punto, rimando al mio articolo *Pornografia del segreto di Stato* ("Azimuth" III/2015, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma).

Bibliografia

Aa.Vv., *Internazionale Situazionista 1958–69*, Nautilus, Torino 1994.

Alveson M., Spicier A., *Il paradosso della stupidità. Il potere e le trappole della stupidità nel mondo del lavoro*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

Airoldi M., Beck M.W., *Loss, Status and Trends for Coastal Marine Habitats of Europe. Oceanography and Marine Biology: An Annual Review*, 45, 345–405, 2007.

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

Augè M., *Non–luogo*, Eleuthera, Roma 1992.

Barabási A.–L., *Link*, Einaudi, Torino 2004.

———, *Lampi*, Einaudi, Torino.

Badieu A., RoudinescoE., *Jacques Lacan, passato presente. Un dialogo*, Mimesis, Milano 2019.

Baudrillard J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1976.

Beall J.C., Restall G., *Logic pluralism*, 2006.

Bermeo N., *Ordinary people in extraordinary times*, 2003.

Boyd D., *Facebook's Privacy Trainwreck*, 2008.

Bronner G., *Il pensiero estremo. Come si diventa fanatici*, il Mulino, Bologna 2012.

Canetti E., *Massa e potere*, Adelphi, Milano.

Coccia E., *Il bene nelle cose*, il Mulino, Bologna 2014.

Colli G., *La ragione errabonda*, Adelphi, Milano 1982.

———, *Gorgia e Parmenide*, Adelphi, Milano.

Cooper M., *La vita come plusvalore*, Ombre Corte, Verona 2013.
Cooper M., Franklin S. *et al.*, *Biocapitale. Vita e corpi nell'era del controllo biologico*, Ombre Corte, Verona 2013.
D'Agostini F., Ferrera M., *La verità al potere*, Einaudi, Torino 2019.
Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2001.
Deleuze G., Guattari F., *Millepiani*, Castelvecchi.
———, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino.
De Martino E., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
Deneault A., *La mediocrazia*, 2015.
Derrida J., *La voce e fenomeno*, Jaca Book, Milano.
———, *Il fattore della verità*, Adelphi, Milano.
———, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, II, Jaca Book, Milano.
———, *La carte postale. Da Socrate a Freud e al di là*, Mimesis, Milano 2015.
Derrida J.,Eisenman P., *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York 1996.
Eugeni R., *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015.
Falcone G., *Cose di Cosa Nostra*, Bompiani, Milano.
Freud S., *Al di là del principio di piacere*, in *Opere* (vol. IX), a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1974.
———, *Opere*, Bollati Boringhieri.
Gallina P., *La mente liquida. Come le macchine condizionano, modificano o potenziano il cervello*, Dedalo, Bari 2019.
Geertz C.,*The interpretation of Cultures*, 1972.
Ginzburg C., *Nondimanco*, Adelphi, Milano.
Girard R., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano.
Goffman E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969.
———, *Espressione e identità*, il Mulino, Bologna 2003.
———, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2001.

———, *L'interazione strategica*, il Mulino, Bologna 1988.
Graziano M., *Geopolitica*, il Mulino, Bologna 2019.
Heidegger M., *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.
Hegel G.W.F., *La fenomenologia dello spirito*, Bompiani.
Huizinga J., *Homo ludens*, il Saggiatore, Milano 1972.
Junger E., *L'operaio*, Guanda, Milano 1991.
Kant I., *Critica ragion pura*, Adelphi, Milano.
Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002.
Lacan J., *Scritti I*, Einaudi, Torino.
———, *L'etica della psicanalisi*, Einaudi, Torino.
Laclau E., Mouffe C., *Egemonia e stategia socialista*, 1985.
Lakoff G., *Non pensare all'elefante*, 2006.
Leiris M., *Età d'uomo*, SE, Milano 2003.
Lévi–Strauss C., *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1966.
Lévy–Bruhl L., *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino 1966.
Machiavelli N., *Il principe*, Rizzoli.
Marx K., *Il Capitale*, Libro I, 1.
Mazzeo M., *Contraddizione e malinconia*, Quodlibet, Macerata 2009.
McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano 2015.
Merton R.K., *Teoria e struttura sociale*, il Mulino, Bologna 2000.
Moroncini B., *Perdono, Giustizia Crudeltà*, Cronopio, Napoli 2016.
Morton T., *Iperoggetti*, Nero, 2018.
Mumford L., *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma 1997.
Nietzsche F., *Opere*, Adelphi, Milano.
Ortega y Gasset J., *L'uomo e la gente*, Armando Editore, Roma 2001.
———, *La disumanizzazione dell'arte*, Luca Sossella Editore, Roma 2005.
———, *Ribellione delle masse*, SE, Milano.
Orwell, *1984*, Mondadori, Milano.
Pareyson L., *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino 2000.

Pastore B., "Fiducia, comunità politica, Stato di diritto", in F. Viola, *Forme della cooperazione. Pratiche, regole, valori*, il Mulino, Bologna 2004.

Pascarella S., *Tabloid inferno*, Alegre, Roma 2016.

Platone, *Le leggi*.

———, *Parmenide*, Laterza, Roma–Bari.

Perniola M., *I situazionisti*, Castelvecchi, Roma 1998.

Poe E.A., *Tutti i racconti*, a cura di G. Manganelli, Einaudi, Torino.

Ronchi R., *Zombie outbreak*, Textus, 2015.

Romano A., *Glue*, Bruno Mondadori, Milano 2015.

Russell B., *Principia Mathematica*, 1910.

Russell G., *Logical nihilism: Could there be no logic?*, 2018.

Ruskin J., *Gli elementi del disegno*, Adelphi, Milano 2015.

Simmel G., *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 1995.

Simondon G., *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*.

———, *Analyse des critères de l'individualité*, 1957.

———, *L'individuation psychique et collective*, 1989.

———, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, 2011.

Vaneigem R., *Trattato di saper vivere a uso delle giovani generazioni*, Vallecchi, Firenze 1973.

Vittadini N., *Social media studies*, FrancoAngeli, 2018.

Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 2009.

Žižek S., *La visione di parallasse*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2003.

———, *Come un ladro in pieno giorno*, Ponte alle Grazie, Milano 2019.

Williamson T., *Logic, Metalogic and Neutrality*, 2010.

CULTURA CULTURE DIRITTI

COLLANA DI STUDI ANTROPOLOGICI

1. Eloïse Longo, Domenico Volpini
Medicina e cultura. Prospettive di antropologia medica
Introduzione di Gioia Di Cristofaro
ISBN 978-88-548-4932-7, formato 17 × 24 cm, 372 pagine, 21 euro

2. Rosa Parisi
Lo scheletro, la carne e il sangue. Malinowski e la magia dell'etnografo fra evocazioni, immagini e scrittura
ISBN 978-88-548-4569-5, formato 17 × 24 cm, 128 pagine, 10 euro

3. Mario Bolognari (a cura di)
Tra rimozione e rimorso. Come gli italiani hanno pensato l'Etiopia
Contributi di Samuela Argirò, Antonio Baglio, Mario Bolognari, Matteo Dominioni, Fabio Fichera, Hanna Getachew Amare, Mauro Francesco Minervino, Corradina Polto, Graziano Savà
ISBN 978-88-548-4820-7, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 14 euro

4. Igor Cardella
Etnostoria e territorio. La ricerca etnostorica palermitana (1978-2012)
Prefazione di Annamaria Amitrano
ISBN 978-88-548-4953-2, formato 17 × 24 cm, 148 pagine, 10 euro

5. Gioia Di Cristofaro (a cura di)
In(-)certi luoghi. Mobilità, migrazioni, relazioni interculturali
Contributi di Alessandra Broccolini, Emanuele Cassarino, Rossella Castellaccio, Annalisa Di Nuzzo, Antoniettà Di Vito, Eloïse Longo, Anna Maria Musilli, Pierluigi Taffon, Annalisa Todisco, Maria Paola Volpini
ISBN 978-88-548-4422-3, formato 17 × 24 cm, 276 pagine, 13 euro

6. Luisa Faldini (a cura di)
Sotto le acque abissali. Vodu e Candomblé: due religioni afro-americane
Contributi di Salvatore Bruno Barba, Rosa Maria Barbara, Maura Battistrada, Júlio Braga, Luisa Faldini, Sergio Ferretti, Laura Monferdini, Reginaldo Prandi
ISBN 978-88-548-4934-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro

7. Eloïse Longo
Medicina narrativa e mondi di vita. Risultati di una ricerca sul campo in un contesto riabilitativo
ISBN 978-88-548-5246-4, formato 17 × 24 cm, 224 pagine, 18 euro

8. Laura Bonato, Sandra Degli Esposti Elisi (a cura di)
Travel and Lifestyle. Evasione, avventura, emozioni
Contributi di Monica Martello, Marta Martone, Valentina Rollo
isbn 978-88-548-5171-9, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 11 euro

9. Paolo Grassi
Come tra mare e terra. Confini e frontiere urbane in uno slum *della Repubblica Dominicana*
Prefazione di Roberto Malighetti
isbn 978-88-548-6462-7, formato 17 × 24 cm, 148 pagine, 10 euro

10. Giovanni Bulian, Saša Raicevich (a cura di)
In mare altrui. Pesca e territorialità in ambito interdisciplinare
isbn 978-88-548-6600-3, formato 14 × 21 cm, 328 pagine, 20 euro

11. Giuseppe Motta
Robie. La schiavitù dei rom in Valacchia e Moldavia
isbn 978-88-548-5362-1, formato 17 × 24 cm, 136 pagine, 16 euro

12. Domenico Volpini
The Pillars of Harmony. Tribal initiation and healing rites: the founding, and re-founding of an African society in transition
isbn 978-88-548-7195-3, formato 17 × 24 cm, 468 pagine, 23 euro

13. Loredana Bellantonio, Elisabetta Di Giovanni
Demologia e Cultural Heritage
isbn 978-88-548-7981-2, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 8 euro

14. Domenico Volpini
Antropologia medica. Biomedicina e medicine vitalistiche: due approcci diversi al problema della salute
isbn 978-88-255-0638-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 15 euro

15. Lia Giancristofaro
Politiche dell'immateriale e professionalità demoetnoantropologica in Italia
Prefazione di Pietro Clemente
isbn 978-88-255-1298-4, formato 17 × 24 cm, 92 pagine, 10 euro

16. Lia Giancristofaro, Valentina Lapiccirella Zingari
Patrimonio culturale immateriale e società civile
Premessa di Pietro Clemente
isbn 978-88-255-3145-9, formato 14 × 21 cm, 240 pagine, 20 euro

17. Nicoletta Capotosti
La competenza interculturale nella professione docente. Una ricerca–azione sull'accoglienza scolastica di studenti con background migratorio in Umbria
Prefazione di Alessandra Ciattini
isbn 978-88-255-3227-2, formato 14 × 21 cm, 408 pagine, 22 euro

18. Antonio Romano
Non sapere di non sapere. Profili di antropologia e linguistica della verità
isbn 978-88-255-3308-8, formato 14 × 21 cm, 224 pagine, 14 euro

Finito di stampare nel mese di maggio del 2020
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912
per conto della «Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)